U d'/ of Ottawa
39003002553351

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/letravaildustyle00alba

NOV-24-69

Le

Travail du Style

enseigné par les

corrections manuscrites

des grands écrivains

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

A LA MÊME LIBRAIRIE

L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons. 1 vol. in-18 jésus (*10e édition*), broché. . . . . 3 fr. 50
Relié toile. . . . . 4 fr. 50

La Formation du Style par l'Assimilation des Auteurs. 1 vol. in-18 jésus (*3e édition*), broché. . . . . 3 fr. 50

Marie, *Premier amour*, roman. 1 vol. in-18 jésus, br. . 3 fr. 50

Ouvriers et Procédés (*L'Art d'écrire*). 1 vol. in-18, broché (Havard fils). . . . . *Épuisé.* 3 fr. 50

Le Mal d'écrire et le Roman contemporain. 1 vol. in-18 jésus. (Flammarion) . . . . . *Épuisé.* 3 fr. 50

Une Fleur des Tombes, roman. 1 vol. in-18 (Havard fils). 3 fr. 50

L'Amour chez Alphonse Daudet, critique (Ollendorff). 3 fr. 50

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous les pays,
y compris la Suède, la Norvège et la Hollande.

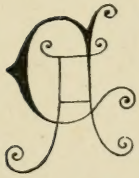
14-04. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 1-04.

ANTOINE ALBALAT

Le Travail du Style

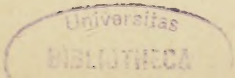
enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains

DEUXIÈME ÉDITION



Librairie Armand Colin
Paris, 5, rue de Mézières
1904

Tous droits réservés.



PN
203
.A52
1904

A

ANDRÉ LIESSE

PROFESSEUR D'ÉCONOMIE INDUSTRIELLE

AU CONSERVATOIRE DES ARTS ET MÉTIERS

En témoignage

de haute estime et d'amitié dévouée.

A. A.

LE TRAVAIL DU STYLE

CHAPITRE I

LE BUT DE CE LIVRE

Notre plan. — Importance des manuscrits. — Les corrections d'auteurs. — Les ratures et les refontes.

Après avoir publié l'*Art d'écrire enseigné en vingt leçons* et la *Formation du style par l'assimilation des auteurs*, il nous restait à confirmer nos théories par une démonstration tirée des meilleurs écrivains français. Malheureusement, nos grands auteurs n'ont pas laissé de traités techniques, et nous avons peu de confidences sur leur méthode de travail. A défaut de préceptes, du moins possédons-nous leurs manuscrits. C'est là que nous pourrons découvrir les secrets de leur métier, la raison de leurs corrections. L'étude des manuscrits est le meilleur *Cours de Littérature*, parce qu'ils contiennent à la fois la leçon et l'exemple.

C'était l'avis de Chateaubriand : « Je conseillerais, dit-il, l'étude des manuscrits originaux des auteurs

du grand siècle. Racine, Boileau, Bossuet et Fénelon nous apprendront à corriger, à limer, à arrondir nos phrases, et, puisque nous ne pouvons égaler leur génie, leurs nombreuses ratures mêmes nous enseigneront quelque chose de l'art dont ils l'ont revêtu. Nous saurons ainsi par leur exemple pratiquer fructueusement ce qu'il y a de plus accessible à l'imitation chez ces grands maîtres[1]. »

Mme de Staël pensait de même : « On pourrait, dit-elle, composer un traité sur le style d'après les manuscrits des grands écrivains; chaque rature suppose une foule d'idées qui inspirent souvent l'esprit à son insu, et il serait intéressant de les indiquer toutes et de les bien analyser[2]. »

C'était aussi l'idée d'André Chénier : « Il serait quelquefois à désirer que nous eussions les brouillons des grands poètes, pour voir par combien d'échelons ils ont passé[3]. »

Il est surprenant que ces réflexions n'aient encore décidé personne à publier un traité de style d'après l'examen des manuscrits classiques. Ceux qui ont abordé ce genre d'études sont tombés dans la compilation, et ont préféré nous donner des volumes d'anecdotes sur la vie littéraire des grands écrivains, leurs habitudes, leurs efforts, leur caractère et leurs manies. Ces recueils sont estimés des lettrés[4]. Avec

1. Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, p. 113.
2. Mme de Staël, *De la littérature*, 2e p., chap. xvi, note.
3. Chénier, *Commentaire sur Machiavel*.
4. Cf. *Les curiosités de la littérature*, par d'Israeli, 2 vol. in-8; les *Anecdotes littéraires* de 1749, 2 vol. in-12; la *Curiosité littéraire et biblio-*

les collections, mémoires, correspondances, articles de journaux et de revues, on peut composer des volumes intéressants, comme celui de M. Henri Abel sur le *Labeur de la prose*. De pareils ouvrages seront toujours sans résultat pour l'enseignement du style. Aussi avons-nous restreint, autant que possible, la part qu'il convenait de faire, dans un livre comme celui-ci, aux renseignements biographiques. Les détails de source facile ont été volontairement négligés; et, pour les appréciations personnelles, nous citerons seulement celles qui tendent à démontrer que le travail et la refonte sont la méthode des grands écrivains, la condition essentielle de n'importe quelle œuvre écrite. Tous les bons prosateurs ont opiniâtrément corrigé leurs phrases; tous ont connu les mêmes exigences, les mêmes procédés, le même tourment.

Reproduire des corrections d'auteur est une chose toujours délicate. Pour y trouver du profit, il est indispensable de les discuter techniquement. Un bon commentaire peut seul préciser leur vraie signification. Il faut éveiller l'esprit du lecteur, lui indiquer le métier, la science, les ruses, les ressources, les tâtonnements, les habiletés de l'art d'écrire. En un mot, il faut *extraire* la leçon du texte, exposer la raison des ratures, le motif qui a décidé l'auteur.

biographique, 4 vol. Lisieux; les *Curiosités bibliographiques, historiques et biographiques*, de Lalanne, 4 vol.; *Recueil de pièces rares et facétieuses*, 2 vol., Barraud; les livres de Marc Fournier. Victor Fournel; article sur les procédés de travail et manies des écrivains (*Les Lectures pour tous* 1er nov. 1901); article de la *Revue des Revues*, 1er janv. 1903, *etc.*

C'est pourquoi ce livre-ci ne se présente pas non plus comme un simple recueil de documents inédits. Notre but est de prouver la *nécessité du travail* par *l'exemple même du travail.*

Ces recherches ont évidemment leur attrait, mais elles ont aussi leurs difficultés. Pour copier des ratures probantes sur des manuscrits qui sont souvent des brouillons, il faut arriver à lire non seulement ce qui est peu lisible, mais surtout ce qui est intentionnellement effacé sous de larges raies d'encre, d'où émergent à peine la pointe de quelques lettres. Aussi, moins le texte était déchiffrable, plus nous sommes-nous efforcés de le rétablir. La seule chose intéressante, en effet, c'est le mot qu'on nous cache. C'est celui-là surtout qu'on veut découvrir, précisément pour savoir pourquoi il n'a pas été maintenu. Était-il trop banal? L'a-t-on jugé inutile? Est-ce au profit de la condensation? Ou pour la couleur, ou pour le relief, la répétition, l'harmonie? Que de suppositions à faire! On voit s'il est essentiel de bien choisir ses exemples.

Il ne s'agit là que des simples ratures. Il y a des corrections plus éloquentes et plus étendues. Ce sont les *refontes*, les rédactions successives d'un même passage, ce qui correspond, dans l'illustration d'art, aux divers *états* d'une gravure. La refonte met sous les yeux l'élaboration lente, progressive, ascendante, non plus d'un mot ou d'une phrase, mais d'un morceau tout entier. Je crois que cet examen peut être très profitable, si l'on sait appliquer à son

propre style les procédés de travail dont les maîtres se sont servis. Nous donnerons donc aussi des refontes dans nos citations. Celles de Flaubert sont très remarquables.

Nous n'avons pas cru devoir suivre, dans cet ouvrage, l'ordre chronologique. La division que nous avons adoptée est très simple. Nos citations ont été classées d'après leur importance matérielle. Les plus longues d'abord : corrections de Chateaubriand, Flaubert, Bossuet, Pascal, Rousseau, Buffon ; puis les plus courtes et, à défaut de textes, les théories et les conseils : Montesquieu, Malherbe, La Fontaine, Boileau, Racine, Victor Hugo, Balzac. Voilà pour le bon travail du style. Avec Fénelon (ratures de *Télémaque*), nous abordons la question du travail mal compris, les mauvaises corrections. Enfin le manque de travail, ses exemples, ses conséquences : Stendhal, Massillon, G. Sand, Théophile Gautier, Mme de Staël, Lamartine, Dumas père, etc.

L'écueil d'un pareil livre était dans son abondance même. Plusieurs volumes n'eussent pas suffi à donner des corrections de tous les auteurs classiques. Il a donc fallu nous borner à quelques écrivains, et faire même un choix parmi ces extraits. Toutes les retouches ne s'imposent pas. Il en est de décisives, et d'autres qu'on peut contester. Chaque artiste a son tempérament. Les uns, comme Flaubert, exagèrent tellement l'effort, qu'il n'y a pas moyen de les suivre. Chez d'autres, bien des changements, ne différant que par des nuances, sont par

cela même inutiles à relever. L'important est de retenir les clefs principales. Toutes sont à peu près faites sur le même modèle. Pour être à la fois une démonstration et un enseignement, ces sortes d'extraits doivent donc être, autant que possible, assimilables et peu compliqués; offrir un caractère pratique, contenir une conclusion nette, résumer une loi générale. C'est ce genre de documents que nous avons particulièrement recherchés. Leur signification varie. On verra quelquefois la leçon se dégager par contraste et, pour ainsi dire, à rebours. Ainsi les ratures de *Télémaque* montrent-elles jusqu'à l'évidence en quoi consiste le mauvais style.

Pour n'avoir que des exemples autorisés, peut-être eût-il fallu s'en tenir uniquement aux classiques. Nous n'avons pas toujours suivi cette règle. Nous étudions entre autres les corrections inédites de Chateaubriand, qui peut passer pour un classique, et celles de Flaubert, qui a souvent égalé nos meilleurs prosateurs. Le manque de travail ayant aussi son influence sur le style, nous avons cru devoir signaler également les procédés de Stendhal, et prendre chez lui, chez Théophile Gautier, George Sand et quelques autres écrivains, des citations qui fassent toucher du doigt les inconvénients d'une improvisation hâtive. Quant aux auteurs actuellement vivants ou récemment disparus, nous les omettons à dessein, pour éviter de formuler un jugement qui n'appartient qu'à la postérité.

Nous avons exposé dans nos deux premiers

ouvrages les principes fondamentaux de l'art d'écrire et leurs moyens d'application : condensation, simplicité, harmonie et surtout *originalité*, c'est-à-dire : personnalité, relief, propriété, image, couleur, haine de la banalité. Ces qualités nécessaires, il faut tâcher, disions-nous, de les obtenir par le travail; et cela est possible pour chacun, dans la mesure de ses propres dispositions naturelles. Ce sont les grands écrivains qui, par leurs ratures, vont aujourd'hui confirmer nos théories. Nous aurions pu, au bas de ces citations, rappeler la page de nos deux volumes où le principe est déjà posé. Le lecteur fera lui-même cette épreuve. Quant à nous, pour l'*autorité*, la *sincérité* et l'*unité* de notre enseignement, il était de notre devoir de publier ce livre.

CHAPITRE II

LE TRAVAIL DU STYLE

Les procédés de travail. — Comment on corrige son style. — Le travail et le naturel. — Opinion de Bayle. — Le travail et l'improvisation. — Le P. Gratry. — Le travail et les exemples.

« Rien de ce qui se fait bien ne se fait vite. » C'est surtout au style qu'on peut appliquer ce très juste mot de Joseph de Maistre. Le travail est la condition même d'un bon style. Sauf des exceptions, que nous allons examiner, on peut dire qu'il n'y a pas de livre bien écrit qui n'ait coûté beaucoup de peine, surtout si, par livre bien écrit, on entend une œuvre qui réunisse toutes les beautés du style. Une prose seulement correcte et facile peut n'être pas considérée comme un spécimen de style complet. D'autres proses au naturel et à la correction joignent l'image et le relief. Celles-là sont supérieures. George Sand écrivait bien, mais elle n'eut ni le génie de Jean-Jacques ni la couleur de Bernardin de Saint-Pierre; et Chateaubriand brilla par des qualités descriptives qui manquèrent

à Bernardin et à Rousseau. Au surplus, pour ne pas fuir l'objection, avouons tout de suite que certains improvisateurs ont réalisé du premier coup de la très belle prose. Nous y reviendrons.

Cette concession faite, il faut, sous peine d'abdiquer tout enseignement, établir des règles générales. Or, l'exemple de tous nos auteurs classiques nous apprend que le travail est une condition absolue pour toute œuvre écrite. La perfection s'obtient par la retouche et par la refonte. Il est rare qu'une première rédaction soit satisfaisante, même quand l'inspiration déborde, parce qu'elle est toujours précipitée, parce qu'on n'a pas le temps de réfléchir ni de choisir l'expression, et qu'on est alors beaucoup plus capable de tout dire que de tout bien dire. Il suffit de tenir une plume pour sentir cette vérité. Même la refonte immédiate n'est pas toujours bonne. Seules la lenteur et la réflexion permettent de juger ce que l'on a produit. Le recul est nécessaire ; il est indispensable de laisser refroidir son style. Plus on met de temps entre les deux rédactions, plus on a de chance de se bien voir. Très peu de corrections s'imposent instantanément. Il faut sortir de sa fièvre, quitter ses premières idées, se désintéresser de son œuvre et arriver à sentir autrement son sujet. Alors seulement se présentent les variétés de tournures, les surprises d'expressions, l'économie des mots, la saillie des images, le sens du relief et de la vie, enfin la possibilité de perfectionner ce qui n'était qu'ébauché. Les compositions

d'examen, officiellement limitées à un temps très court, peuvent, sous la pression cérébrale, donner la mesure d'une aptitude ou la présomption du talent : elles ne seront jamais bien écrites, parce qu'elles n'ont pas été refaites.

Pour la première rédaction, chacun a sa méthode. Il en est qui achèvent d'une haleine, quitte à revenir. D'autres ne s'avancent qu'avec lenteur et refont la page dès qu'elle est finie. On ne peut rien conseiller là-dessus. La méthode importe peu ; ce qui s'impose, c'est la nécessité de refaire. En vain s'insurge-t-on contre cette vérité : un style n'est bon que s'il est refait. Le premier jet est plus ou moins voisin de la banalité. On est pressé d'écrire, on n'a pas le temps de chercher, la plume vole, on court au plus facile, et c'est la banalité qui se présente d'abord.

On a beau dire : « Les conseils sont inutiles. Le style ne s'apprend pas. On doit exprimer ce que l'on sent et comme on le sent. On est toujours vrai, si l'on est naturel. » Pur sophisme ! On peut parfaitement traduire avec naturel ce que l'on sent, et néanmoins cela peut ne pas valoir grand'chose, si l'on sent des banalités ou si l'on a l'élocution médiocre. Neuf fois sur dix, le premier jet ne compte pas.

Il faut donc recommencer. Mais combien de fois? Autant de fois qu'on jugera pouvoir faire mieux [1].

1. Horace conseille de laisser reposer son premier jet, sans le retoucher, pendant neuf ans. C'est vraiment trop, quand on ne sent pas, comme lui, le besoin d'être immortel et de laisser un monument plus durable que l'airain. Quelques mois suffisent. Un an vaudrait mieux. La difficulté est de se voir. Il faut du temps pour arriver à se bien voir.

La refonte n'est pas un signe d'impuissance; c'est, au contraire, une preuve de talent. Tout le monde n'est pas capable d'apercevoir ce qu'il faut retoucher et comment il faut retoucher. C'est être déjà écrivain que de reconnaître qu'on peut mieux écrire. Seul un esprit supérieur devine ce qui lui manque. Les amis de Pascal ne comprenaient pas qu'il fût mécontent d'un morceau écrit quatre ou cinq fois. Ils se demandaient comment on pouvait faire aussi bien, tandis que Pascal savait comment on pouvait faire mieux. Toute la question est là. Imposez le travail à un auteur médiocre, il n'ira pas loin. Le bon auteur seul corrigera, parce qu'il continuera à voir ce que les autres ne distinguent plus. Voilà pourquoi il faut conseiller à ceux qui veulent acquérir du talent la méthode employée par ceux qui ont eu du talent.

On dit : « Le travail paralyse. C'est une entrave. Mieux vaut suivre son inclination, ne pas se surveiller, ne pas renchérir, ne pas raffiner, éviter tout ce qui sent le métier et la facture. » Sophisme encore! Loin d'être une contrainte, c'est le labeur qui est naturel. Je voudrais oser dire que le travail n'est pas un effort, mais une preuve de lucidité croissante, un résultat impérieux de seconde vue. On ne peut pas plus s'y soustraire qu'à l'inspiration, parce que le travail est également une inspiration, une trouvaille d'esprit perpétuelle, aussi sincère, aussi spontanée que la verve initiale.

On prétend que le style naturel ne se cherche pas, et que le style travaillé sent toujours l'effort.

Ce qu'on peut dire, c'est qu'il est difficile, en effet, de dissimuler le labeur, et qu'il se trahit presque toujours. Mais ce défaut n'est pas une infériorité. De grands artistes, Boileau, La Bruyère, Montesquieu, Rousseau, ont mérité ce reproche et ne s'en sont pas mal trouvés. Il n'est pas du tout désagréable de constater chez un auteur la science d'écrire. Qu'importe qu'une belle image ait été cherchée, s'il faut être bon écrivain pour l'avoir trouvée? Évidemment il sera toujours préférable de déguiser son travail. C'est l'idéal. Le style naturel ne sera donc pas celui qui a été *sans travail*, mais celui *où le travail ne paraîtra pas*. La Fontaine refaisait constamment ses fables, qui semblent pourtant improvisées. Par contre, certaines proses lourdes, médiocres, tourmentées, ont l'air d'avoir coûté beaucoup de peine et ont cependant été écrites facilement. Un admirable poète, M. de Heredia, nous disait que ses sonnets les plus compliqués sont ceux qui lui ont donné le moins de peine, tandis qu'il a refait huit à dix fois ceux qui paraissait le plus simplement écrits. Leconte de Lisle, dont M. de Heredia fut l'ami fidèle, lui disait aussi que ses poésies les plus nerveuses, *Kaïn*, par exemple, lui avaient demandé bien moins de temps que ses vers les plus limpides.

C'est un don de savoir corriger; c'est un don plus rare de savoir dissimuler ses corrections et de donner à la difficulté l'air naturel. Le naturel, a dit Condillac, c'est l'art passé à l'état d'habitude.

Pour que l'art devienne habitude, pour qu'une danseuse danse avec naturel, pour que le chanteur chante sans peine; en un mot, pour que l'effort disparaisse, il faut un effort considérable. Les faits sont là, il n'y a pas à les contredire : tous les grands écrivains ont éperdûment travaillé. Malherbe, Boileau, Racine, Corneille, Bossuet, La Fontaine, Montesquieu, Pascal, Buffon, Chateaubriand furent des « correcteurs » redoutables.

Bayle, qui était un critique très fin, a là-dessus des réflexions judicieuses :

Guarini, dit-il, travaillait avec une difficulté extrême : et cependant en lisant ses vers, on s'imagine qu'il les composait avec une grande facilité. Ceux qui prétendraient que ces deux choses sont incompatibles, ne connaîtraient guère les variétés de l'esprit humain, et seraient dans la fausse persuasion, qu'il n'y a point d'autres compositions qui coûtent beaucoup, que celles dont un lecteur porte le même jugement qu'on portait autrefois des harangues de Démosthène, *olent lucernam*, cela sent l'huile. Mais il faut savoir que le caractère des esprits embrasse bien d'autres diversités. Tel écrivain fait sentir à ses lecteurs toute la peine qu'il s'est donnée en composant : et s'il corrige trois ou quatre fois un même endroit avec des méditations qui le mettent à la torture, on s'aperçoit aussitôt qu'il s'est appesanti sur ce morceau. Mais il y a des auteurs dont le travail même répand un air d'aisance et de naturel sur tout ce qu'ils écrivent : plus ils retouchent leur ouvrage, moins il semble qu'il ait été travaillé.

D'autres écrivains sont d'un goût tout différent. Ils font consister la perfection dans une manière de penser et de s'exprimer qui n'a rien de naturel, et qui sent la

fatigue d'une profonde méditation. Ils ne croiraient point s'exprimer heureusement si leur style n'était entortillé et guindé, et si l'on pouvait les entendre sans un effort d'esprit et d'attention. Ils ne sont jamais contents d'eux-mêmes que lorsqu'ils ont écarté de leurs écrits tout ce qui pourrait paraître simple, naturel et ordinaire. C'est pourquoi plus ils corrigent leur ouvrage, plus il font connaître au lecteur le degré de travail qu'ils y ont mis. Leur peine est sans doute très grande; mais elle ne surpasse pas toujours celle que prennent les auteurs qui veulent que leurs ouvrages conservent partout un grand air de facilité.

Il y a des exceptions dans tout ceci; car quelques poètes, comme Ovide entre les anciens, et Molière parmi les modernes, ont fait avec la dernière facilité des vers que tout le monde a trouvés faciles. Mais convenons avec Pélisson que cette facilité est souvent dangereuse : Ovide l'a bien éprouvé. Quintilien, ce grand maître d'éloquence, veut que l'on s'attache d'abord à composer lentement : *Ce n'est pas*, dit-il, *en écrivant promptement, qu'on vient à bout d'écrire; mais c'est en écrivant bien, qu'on parvient à écrire promptement* [1].

1. Bayle, Art. Guarini. — Dans une poésie citée par Sainte-Beuve, Charles Nodier, louant la simplicité et le naturel, a été jusqu'à dire que « tout effort est contraire au bien ». C'est aller loin. « Cette coulante doctrine de la facilité naturelle, dit Sainte Beuve, cet épicuréisme de la diction, si bon à opposer en temps et lieu au stoïcisme guindé de l'art, a pourtant ses limites; et quand l'auteur dit qu'en style tout effort est contraire au bien, il n'entend parler que de l'effort qui *se trahit*, il oublie celui *qui se dérobe*. » (*Portraits littéraires*, I. p. 179.) — Joubert disait : « Quand on a fait un ouvrage, il reste une chose bien difficile à faire encore, c'est de mettre à la surface un vernis de facilité, un air de plaisir qui cachent et épargnent au lecteur toute la peine que l'auteur a prise. Le génie commence les beaux ouvrages, mais le travail seul les achève. Quand un ouvrage sent la lime, c'est qu'il n'est pas assez poli; s'il sent l'huile, c'est qu'on a trop peu veillé. » (*Pensées*, XLVIII, LII, XCIX.) — Goethe lui même, qui connaissait pourtant l'inspiration, est allé de plus en plus vers le culte de la forme et du travail. La recherche de la forme le préoccupait exclusivement. Il trouvait l'art savant supérieur à l'art spontané. « Ce qu'il poursuivait, disait il, c'était moins la vérité naturelle que la vérité artistique. » (V. *Heine et son temps*, par Louis Ducros, p. 213.)

Sans doute quelques auteurs ont produit aisément et ont, dans leur genre, fort bien écrit. Fénelon, Voltaire, George Sand, About, Gautier ne connurent pas la recherche [1]. L'inspiration guidait leur plume, ils raturaient peu, et j'irai jusqu'à reconnaître que leur première rédaction était excellente. Mais quoi! N'est-ce pas par le travail qu'on devient orateur? Cela, du moins, n'est pas contesté. Faut-il donc ne plus travailler, sous prétexte qu'il y a des gens qui sont éloquents sans préparation? et, pour enseigner un art à ceux qui l'ignorent, n'est-il pas puéril de rappeler ceux qui le savent sans l'avoir appris? L'objection serait sérieuse, si les improvisateurs de style surpassaient les travailleurs méthodiques; mais ce sont, au contraire, ces derniers qui sont les plus grands [2].

1. Voltaire a cependant travaillé sérieusement quelques ouvrages. Ses livres d'histoire ont été chacun refaits dix fois (Cf. Faguet, *XVIIIe siècle*).

2. Cf. Maury, *Essai sur l'éloquence de la chaire*, p. 182 et suiv. — En général, les poètes même les plus *faciles* ont beaucoup travaillé, comme Jasmin. Il ne faisait que quelques vers par jour. « Mes cinq poèmes, dit-il, *L'Aveugle*, *Mes Souvenirs*, *Françonnette*, *Marthe-la-Folle*, *Les Deux-Jumeaux*, m'ont coûté douze années de travail, et ils ne font pourtant en tout que deux mille quatre cents vers. » (Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, t. IV, p. 314.) — Pour Bérenger, il a raconté lui-même la peine que lui coûtaient ses vers. (V. *Ma Biographie* et les *Mémoires* sur Bérenger de Loynadier.) D'autres écrivains, au contraire, ont produit très facilement de très longs ouvrages. Bayle, par exemple, travailla quatorze heures par jour jusqu'à quarante ans. De Thou mit trente ans à écrire sa traduction de Quinte-Curce. Les manuscrits de l'Arioste sont chargés de ratures. Il a refait seize fois une stance. Par contre, l'*Eloge de la Folie* ne prit que sept jours de travail à Érasme. Voltaire mit six jours à composer sa tragédie d'*Olympie*. « C'est l'ouvrage de six jours, écrivait il à un ami en lui envoyant la pièce. — L'auteur n'aurait pas dû se reposer le septième, répondit l'ami. — Aussi s'est il repenti de son ouvrage », répliqua Voltaire. Hardy, le poète tragique, a produit 600 pièces de théâtre. Lope de Vega en a fait 1 800 et 21 vol. in-4° de poésies. Le critique Fréron a laissé 250 vol., etc. (V. sur le travail et la fécondité des écrivains, les livres d'anecdotes de Lalanne : *Curiosités biographiques*, p. 50

J'ai parlé d'improvisateurs. Ils sont nombreux, dans notre littérature contemporaine, ceux qui se moquent des corrections et se contentent d'un premier jet. Aussi quelle rage de productions! Quel entassement de volumes! A force de vouloir écrire, on finit par ne plus savoir écrire ; on cherche vainement une œuvre dans toutes ces œuvres ; et personne n'a plus de talent, depuis que tout le monde en a trop. Quel auteur passerait sa vie à achever un livre, comme La Bruyère? Cette énorme production périra, soyez-en sûrs, parce qu'elle n'est pas travaillée. Le temps ne « respecte pas ce que l'on fait sans lui ». On ne dure que par le style ; il ne survit que s'il est parfait. Certes, ces écrivains à outrance ont des qualités, de la verve, de la couleur ; mais leur fresque pâlit au grand jour, et leur beau feu flambe en un moment. Ils poursuivent la gloire, et ils s'ensevelissent publiquement dans l'oubli.

L'exemple des journalistes, ces improvisateurs par excellence, ne prouve rien contre la néces-

à 57). Il y a des gens pour qui le travail est une nécessité. Renan disait, vers la fin de sa vie : « Je voudrais toujours vivre pour pouvoir toujours travailler ». Le poète Pétrarque « tombait dans l'hypocondrie quand il cessait de lire ou d'écrire. Dans le cours de ses fréquents voyages, il écrivait partout où il s'arrêtait. Un de ses amis, l'évêque de Cavaillon, craignant que l'ardeur avec laquelle le poète travaillait à Vaucluse n'achevât de ruiner sa santé déja très ébranlée, lui demanda un jour la clef de sa bibliotheque. Pétrarque la lui remit, sans savoir pourquoi son ami voulait l'avoir. Le bon évêque enferma dans cette bibliotheque livres et écritoires, et lui dit : « Je te défends de travailler pendant dix jours ». Pétrarque promit d'obéir, non sans un violent effort. Le premier jour lui parut d'une longueur interminable ; le second, il eut un mal de tête continu ; le troisième, il se sentit des mouvements de fièvre. L'évêque, touché de son état, lui rendit sa clef, et le poète recouvra aussitôt ses forces. » Zimmermann, *De la Solitude*, p. 171.)

sité du travail. Il se dépense beaucoup de talent dans le journalisme. C'est un stérile métier, qui ne demande qu'une inspiration éphémère et où le labeur sérieux est presque impossible. Un article est correct, élégant, spirituel, ironique, cela suffit. Né pour un jour, il meurt le lendemain. C'est un don à part. Quelques-uns y ont excellé : Hervé, Lemoine, Carrel, Veuillot surtout. Encore Veuillot, qui les vaut tous, a-t-il beaucoup travaillé ; il soignait l'harmonie, choisissait les mots et raillait les écrivailleurs. A part celui-là, où sont ceux qu'on peut relire ? Il manque à leurs meilleurs articles cette force intérieure, cette condensation réfléchie qui font la résistance et la durée. C'est le cas des grands orateurs. Ils enthousiasment. Relisez-les. Quel vide ! Cela tient uniquement au défaut de travail. L'éloquence laborieuse de Démosthène a survécu. La verve peut inspirer ; le travail seul solidifie.

L'exemple du P. Gratry est très intéressant à cet égard, parce qu'il représente toute une classe d'esprits élevés, écrivains prime-sautiers et faciles, qui, avec un peu plus d'effort, eussent certainement laissé des œuvres durables. Le P. Gratry ne retouchait pas ses livres. La plupart du temps il dictait. C'est un style de premier moment, agréablement jailli, mais qui n'a que la force de l'instantané, discussion philosophico-politique à fréquents alinéas, prose de journal, ponctuée et découpée pour l'effet[1].

1. Voir son *Credo*, ses *Sources de la Régénération sociale* et, dans son livre *La Paix*, le tableau du début, matinée de printemps, où les fleurs

Il y a des écrivains incapables de clairvoyance et qui gâtent dès qu'ils refont. Il en est, comme Rousseau, qui ruminent leurs phrases dans leur tête et rédigent ensuite sans peine. D'autres ne corrigent que sur l'imprimé et, comme H. de Balzac, couvrent les épreuves de ratures. Quelques-uns dépassent le but et, comme Flaubert, finissent par s'épuiser. Beaucoup s'y prennent mal, cultivent l'outrance, tombent dans le précieux, l'alambiqué, l'inintelligible.

Les méthodes varient. La règle, c'est qu'il faut laisser refroidir son premier jet, jusqu'à ce que le texte vous en redevienne étranger.

On reprend ensuite ses phrases ; on rature, on biffe, on allège, on résume, on essaye de concentrer sa pensée dans le moins de mots possible.

La page est-elle noire, recopiez-la, c'est essentiel. Une fois recopiée, elle vous paraîtra tout autre. Laissez reposer cette nouvelle rédaction ; ne la reprenez qu'au bout de quelques semaines, et recommencez le même travail. On constate alors la banalité du premier morceau. On revoit les images ; on les supprime, si elles sont communes ; on évite les phrases toutes faites, l'épithète incolore, les clichés d'expressions. La page se charge-t-elle de ratures, recopiez-la encore. Il y aura maintenant à soigner les tours, les coupes, le naturel, la fluidité, la variété, la chaleur, l'harmonie, les répétitions, l'ensemble, la facture générale.

de rhétorique remplacent la vraie couleur. A ce propos, cf. Caro, *Philosophie et Philosophes*, et l'excellent ouvrage du P. Chauvin : *Le Père Gratry*.

Les corrections manuscrites que l'on trouvera dans ce livre vont nous donner des exemples de ce qu'on doit corriger dans son style. Les conseils sont lettre morte. On peut distinguer, chicaner, subtiliser. La démonstration ne sera complète que par l'étude des ratures des grands écrivains. On verra alors en quoi consistent le travail du style, les retouches, les remaniements, les refontes, la recherche des mots, l'originalité des idées, le relief des images, le mécanisme des phrases, la science des tournures, le choix des adjectifs, enfin la part de métier qu'exige le maniement de notre admirable langue française.

CHAPITRE III

LES CORRECTIONS DE CHATEAUBRIAND[1]

Les procédés de travail de Chateaubriand. — Opinion de Sainte-Beuve. — Les procédés de Chateaubriand : comparaison des textes. — Le manuscrit des *Mémoires d'outre-tombe*. — Les corrections : harmonie, condensation. — Rédactions et ratures. — Le manuscrit de 1826. — Concision, répétitions, auxiliaires substantifs, images.

L'auteur d'*Atala* est certainement le plus grand écrivain de ce siècle et le véritable créateur de notre littérature contemporaine. Nous avons ailleurs expliqué son génie, sa filiation et ses procédés. La profonde, l'indiscutable originalité de Chateaubriand, c'est d'être à la fois un classique et un novateur. Fidèle à la tradition française, il a exprimé dans un style droit et pur des sensations raffinées, d'audacieuses images, une couleur nouvelle, un réalisme imprévu. Il n'est pas de phrase plus limpide, aucune prose ne sent moins l'effort, et Bossuet seul a plus de grandeur.

Cette forme exquise, Chateaubriand l'a obtenue

1. Nous avons rétabli dans ce chapitre quelques citations qui n'y figuraient pas quand il a été publié par la *Revue de Paris*.

par une longue et savante application. Il était, lui aussi, de l'école des grands travailleurs. Peu d'hommes, Hugo et Balzac exceptés, furent physiquement mieux organisés pour la lutte littéraire. Il n'a jamais séparé l'inspiration du labeur. Il se vantait d'être capable d'écrire « dix-huit heures de suite sans éprouver la moindre fatigue ». On sait qu'il rapporta de son voyage en Amérique un manuscrit de deux mille trois cent quatre-vingt-seize pages in-folio, d'où il a tiré *Atala*, *René*, les *Natchez*, refaits à loisir au moment de donner le *Génie du Christianisme*. Ce dernier ouvrage et *Les Martyrs* furent composés à part. Il n'a rien publié qu'il n'ait patiemment travaillé. Il ne s'en cachait pas, et ses aveux sont formels.

Chateaubriand admettait le travail avec toutes ses conséquences. En matière de « corrections », par exemple, il n'eut jamais d'amour-propre. Non seulement il refondait ses œuvres, mais il consultait ses amis. Bertin lui corrigeait ses articles, et Fontanes ses livres. Il accueillait toutes les critiques, et s'y conformait modestement. M. Edmond Biré cite un trait significatif. Quelques jours après la publication du *Génie du Christianisme*, un journaliste signala dans le premier volume quatorze passages d'un goût douteux. Chateaubriand s'inclina, et, « sur les quatorze passages signalés, il en changea douze »[1].

1. Edmond Biré, *Causeries littéraires*, p. 240. — Voir, sur cette anecdote, l'*Essai d'une Bio-bibliographie* de Chateaubriand, par R. Kerviler, p. 21.

Le succès ne diminua pas ses scrupules. Il écrivait dans la préface de son *Paradis perdu* :

Peut-être ai-je trop de facilité à recevoir les avis que l'on veut bien me donner; il dépend presque du premier venu de me faire changer ou supprimer tout un passage : je crois toujours que l'on juge et que l'on voit mieux que moi [1].

On sait comment fut fait le discours du père Aubry dans *Atala*. L'aveu est instructif.

Avant de risquer l'ouvrage au grand jour, je le montrai à M. Fontanes; il en avait déjà lu des fragments en manuscrit à Londres. Quand il fut arrivé au discours du père Aubry, au bord du lit de mort d'Atala, il me dit brusquement d'une voix rude : « Ce n'est pas cela, c'est mauvais : refaites cela! » Je me retirai désolé; je ne me sentais pas capable de faire mieux. Je voulais jeter le tout au feu; je passai depuis huit heures jusqu'à onze heures du soir dans mon entresol, assis devant ma table, le front appuyé sur le dos de mes mains étendues et ouvertes sur mon papier. J'en voulais à Fontanes; je m'en voulais; je n'essayais pas même d'écrire, tant je désespérais de moi. Vers minuit, la voix de mes tourterelles m'arriva, adoucie par l'éloignement et rendue plus plaintive par la prison où je les tenais enfermées; l'inspiration me revint; je traçai de suite le discours du missionnaire, sans une seule interligne, sans en rayer un mot, tel qu'il est resté et tel qu'il existe aujourd'hui. Le cœur palpitant, je le portai le matin à Fontanes, qui s'écria :

« C'est cela! c'est cela! je vous l'avais bien dit que vous feriez mieux! »

1. Il dit la même chose dans la Préface de la 2e édition de la *Vie de Rancé* : « On ne peut me faire plus de plaisir que de m'avertir quand je me suis trompé : on a toujours plus de lumière et plus de savoir que moi. »

Malgré ces retouches, la première édition d'*Atala* contenait des hardiesses dont s'égaya fort la malignité classique des Ginguéné et des Morellet, entre autres la célèbre phrase sur le nez aquilin et la longue barbe du père Aubry, « qui avaient quelque chose de sublime dans leur quiétude et comme d'aspirant à la tombe par leur direction naturelle vers la terre ». De pareilles images n'avaient pas offusqué Fontanes, homme de goût pourtant et très en éveil sur les écarts d'imagination. C'est lui qui enseigna à Chateaubriand le respect du style classique et l'art d'embellir les détails réalistes[1].

Meilleur prosateur et lettré plus délicat, Joubert eut aussi beaucoup d'influence sur Chateaubriand. Mais Joubert encourageait davantage les qualités novatrices du grand écrivain. Il voulait qu'on lui « recommandât d'être plus original que jamais et de se montrer constamment ce que Dieu l'avait fait. L'essentiel est d'être naturel pour soi : on le paraît bientôt aux autres. Que chacun garde avec soin les singularités qui lui sont propres »[2].

« La nouveauté, dit Sainte-Beuve, une nouveauté originale, c'est là le point important et le secret des grands succès. Dans les arts, me fait remarquer un homme d'esprit qui les a vus de près, il ne s'agit pas de faire plus ou mieux que les autres, il s'agit

1. *Mémoires*, édit. Biré, II, p. 261. — Fontanes était également difficile pour son propre compte. « Il revoyait sans cesse ses ouvrages, dit Chateaubriand ; nul plus que ce maître des vieux jours n'était convaincu de l'excellence de la maxime : « Hâte-toi lentement. »

2. Joubert, *Pensées et Maximes*, II, p. 273.

de faire autrement : *Non tam meliora quàm nova*, disait le vieux Corneille en tête de *Don Sanche*[1]. » C'est ce que répétera plus tard Edmond de Goncourt pour justifier ses innovations : « Le public n'estime et ne reconnaît à la longue que ceux qui l'ont scandalisé tout d'abord, les apporteurs de neuf, les révolutionnaires du livre et du tableau, les messieurs enfin qui, dans la marche et le renouvellement incessants et universels des choses du monde, osent contrarier l'immobilité paresseuse de ses opinions toutes faites[2]. »

L'originalité était bien la qualité maîtresse de Chateaubriand, et c'est elle surtout qui séduisit le public. Mais ce don merveilleux avait ses dangers. Il faut du goût pour rester sobre. Le travail seul peut réaliser cette constante épuration de forme, cette diction irréprochable qui préoccupèrent toujours Chateaubriand.

Il corrigea donc *Atala*; il nous dit lui-même avec quelle sollicitude, dans la préface de sa douzième édition :

La douzième édition que je publie aujourd'hui a été revue avec le plus grand soin. J'ai consulté des « amis prompts à me censurer ». J'ai pesé chaque phrase, examiné chaque mot. Le style, dégagé des épithètes qui l'embarrassaient, marche peut-être avec plus de naturel et de simplicité. J'ai mis plus d'ordre et de suite dans quelques idées; j'ai fait disparaître jusqu'aux moindres incorrections de langage. M. de La Harpe me disait au

1. Sainte Beuve, *Chateaubriand et son Groupe littéraire*, t. I, p. 307.
2. Edmond de Goncourt, Préface de *Chérie*.

sujet d'*Atala* : « Si vous voulez vous enfermer avec moi seulement quelques heures, ce temps nous suffira pour effacer les taches qui font crier si haut vos censeurs. » J'ai passé quatre ans à revoir cet épisode; mais aussi il est tel qu'il doit rester. C'est la seule *Atala* que je reconnaîtrai à l'avenir.

Les Martyrs coûtèrent plus de travail encore à Chateaubriand. Dieu sait avec quelle persévérance il a raturé et refondu ces phrases harmonieuses d'une si belle clarté française.

Cent et cent fois, j'ai fait, défait et refait la même page. De tous mes écrits c'est celui dont la langue est la plus correcte [1].

« Il a travaillé sept ans à cet ouvrage, nous dit son secrétaire, et il déclare que c'est celui qui lui a donné le plus de peine [2]. » C'est merveille qu'avec un labeur si minutieux Chateaubriand ait pu produire une œuvre si considérable.

Mon opiniâtreté à l'ouvrage, dit-il, explique cette fécondité. Dans ma jeunesse j'ai souvent écrit douze et quinze heures sans quitter la table où j'étais assis, raturant et recommençant dix fois la même page. L'âge ne m'a rien fait perdre de cette faculté d'application.

Il avait le même souci pour tout ce qu'il publiait, brochures, articles ou discours :

L'élection à l'Académie eut lieu : je passai à une forte majorité. Je me mis de suite à travailler à mon discours.

1. *Mémoires*, édit. Biré, liv. V, p. 10.
2. Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, p. 67.

Je le fis et le refis vingt fois, n'étant jamais content de moi[1].

Un homme qui écrit quinze heures de suite peut, on le conçoit, s'attarder à polir sa forme et néanmoins aller vite en besogne. C'est ainsi que Chateaubriand ne mit qu'un mois à composer le *Génie du Christianisme* (22 juillet-19 août 1799). Mais la plupart des descriptions existaient déjà. Il n'eut qu'à les tirer de son manuscrit d'Amérique. L'ironique Villemain aurait dû s'en souvenir[2].

Examinant les procédés de Chateaubriand, Sainte-Beuve croit reconnaître dans le style du grand prosateur le signe et les causes de cette application obstinée : « M. de Chateaubriand dit qu'il n'a jamais pu travailler ni composer de tête : il ne le peut que la plume à la main. Il ne pense même jamais, dit-il, à ce qu'il écrit que lorsqu'il tient la plume. Il est vrai que, quand il s'y met, il la tient longtemps, quelquefois des douze et quinze heures de suite. Il dit que le procédé inverse, c'est-à-dire la préméditation, lui est impossible. On le conçoit. Au fond, il ne tient assez à la vérité sur rien pour y songer si longuement à l'avance ; c'est assez temps pour lui de se résoudre, quand il est obligé de s'y appliquer. Partant, il n'y a point chez lui *de ces enchaînements logiques, de ces développements continus qui puissent se*

1. *Mémoires* (édit. 1849), t.VI, p. 138. — Quant au texte de ce discours, qui ne fut jamais prononcé, l'Institut le rendit à Chateaubriand, biffé et corrigé de la propre main de Napoléon. On ignore ce qu'est devenu ce précieux manuscrit.

2. Voir *Chateaubriand, sa femme et ses amis*, par l'abbé Paillhès, p. 41.

préparer et se composer presque tout entiers de tête, comme c'était le cas pour Jean-Jacques. Sa pensée est plutôt par accès, comme son style est tout en traits; il recommence à chaque instant; chaque paragraphe est une suite de recommencements successifs, brillants, saccadés. Point de teneur fondamentale ni de *flumen orationis*, mais une multitude de ces étincelles et de ces éclairs qui résultent d'une plume magique faisant feu sur le papier[1]. »

Le mot est juste. Le papier exerçait sur l'auteur d'*Atala* une sorte de fascination. « Chateaubriand, disait M. de Polignac, est un grand esprit; mais il a une singulière infirmité : il ne peut se tenir tranquille en présence d'une feuille de papier blanc[2]. »

M. de Marcellus nous a laissé, sur la méthode de composition de Chateaubriand, des détails curieux, trop longs à énumérer dans un livre qui ne doit pas être une compilation d'anecdotes. Résumons-les.

Chateaubriand écrivait d'abord sans se relire. Il remplissait de petits carrés de papier; il les empilait ensuite au hasard. Il s'interrompait pour faire quelques pas, reprenait la plume, rassemblait les feuillets et entamait ce qu'il appelait sa *refonte*. Il changeait les mots, coupait les phrases, supprimait les *qui* et les *que*, qu'il appelait, comme plus tard Flaubert, « l'écueil de notre langue ». Puis il donnait ces papiers à son secrétaire, qui les recopiait lisiblement. Il examinait enfin cette seconde copie et

1. *Chateaubriand et son groupe*, t. I, p. 159.
2. Journal de Ménière.

recommençait son travail, jusqu'à ce qu'il fût à peu près content[1].

Nisard, qui a vu à son bureau le grand écrivain raturant ses phrases, recommande « l'exemple de cette homme de génie au petit nombre d'auteurs qui croient qu'on double le talent par la conscience ». Danielo nous dit que Chateaubriand poussait le mécontentement de lui-même jusqu'à vouloir détruire tout ce qu'il écrivait. Il parlait de supprimer la moitié de ses œuvres.

Ce désir de perfection, cette rage de travail, Chateaubriand ne les eut pas seulement à la fin de sa vie, mais dès son début. Le *Génie du Christianisme* à peine publié, il se mettait à le corriger pendant trois mois.

Parmi les modifications qu'il y apporta dès la deuxième édition, M. Edmond Biré déplore la suppression fréquente des épithètes, et il cite un exemple. On lisait dans la description de la prière du soir à bord d'un vaisseau :

La conscience de notre petitesse à la vue de l'infini, nos chants s'étendant au loin sur les vagues *muettes*, la nuit s'approchant avec ses embûches, la merveille de notre vaisseau au milieu de tant de merveilles, un équipage religieux saisi d'admiration et de crainte, un prêtre auguste en prières, Dieu penché sur l'abîme, d'une main retenant le soleil aux portes de l'Occident, de l'autre élevant la lune dans l'Orient, et prêtant, à travers l'immensité, une oreille attentive, à la *faible* voix de sa créa-

1. *Chateaubriand et son temps*, Préface.

ture ; voilà ce que tout le cœur de l'homme suffit à peine pour sentir.

M. Edmond Biré blâme Chateaubriand d'avoir biffé les épithètes *muettes* et *faibles*. On n'a qu'à relire le morceau pour se convaincre que Chateaubriand eut raison de sacrifier les deux adjectifs à l'harmonie totale. Maintenez ces deux mots, la phrase boite. Otez-les, le rythme est incomparable.

Voici maintenant un exemple qui montre comment Chateaubriand supprimait l'excès descriptif et resserrait un tableau trop large.

Son manuscrit de deux mille pages contenait la description d'une nuit dans les solitudes d'Amérique. Il la publia dans son *Essai sur les Révolutions* et la refit dans son *Génie du Christianisme*[1].

Nous mettons en italiques les principales expressions supprimées ou modifiées dans la seconde rédaction.

PREMIÈRE RÉDACTION	DEUXIÈME RÉDACTION
La lune était au plus haut point du ciel : on voyait çà et là, dans de grands intervalles épurés, scintiller mille étoiles. Tantôt la lune reposait sur un groupe de nuages, qui ressemblaient à la cime de hautes montagnes couronnées de neiges ; peu à peu ces nues s'allongeaient, se déroulaient en zones diaphanes et onduleuses de satin blanc, ou se *transformaient* en légers flocons d'écume, *en innombrables trou-*	Une heure après le coucher du soleil, la lune se montra au-dessus des arbres. A l'horizon opposé, une brise embaumée, qu'elle amenait de l'Orient avec elle, semblait la précéder, comme sa fraîche haleine, dans la forêt. La reine des nuits monta peu à peu dans le ciel : tantôt elle suivait paisiblement sa course azurée, tantôt elle reposait sur des groupes de nues qui ressemblaient à la cime de

1. On en lit une troisième version dans les *Mémoires*.

peaux errants dans les plaines bleues du firmament. Une autre fois, la voûte aérienne paraissait changée en une grève où l'on distinguait les couches horizontales, les rides parallèles tracées comme par le flux et le reflux régulier de la mer : une bouffée de vent venait encore déchirer le voile, et partout se formaient dans les cieux de grands bancs d'une ouate éblouissante de blancheur, si doux à l'œil, qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité.

La scène sur la terre n'était pas moins ravissante : le jour *céruléen* et velouté de la lune *flottait silencieusement sur la cime des forêts* et, descendant dans les intervalles des arbres, poussait des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. L'étroit ruisseau qui coulait à mes pieds, s'enfonçant tour à tour sous des *fourrés de chênes-saules, et d'arbres à sucre*, et reparaissant, un peu plus loin, dans des clairières, tout brillant des constellations de la nuit, *ressemblait à un ruban de moire et d'azur, semé de crachats de diamants et coupé transversalement de bandes noires.*

De l'autre côté de la rivière, dans une vaste prairie naturelle, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur les rayons *où elle était étendue comme des toiles.* Des bouleaux dispersés çà et là dans la savane,

hautes montagnes couronnées de neiges. Ces nues, ployant et déployant leurs voiles, se déroulaient en zones diaphanes de satin blanc, se dispersaient en légers flocons d'écume, ou formaient dans les cieux des bancs d'une ouate éblouissante, si doux à l'œil, qu'on croyait ressentir leur mollesse et leur élasticité.

La scène, sur la terre, n'était pas moins ravissante; le jour *bleuâtre* et velouté de la lune *descendait* dans les intervalles des arbres, et poussait des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. La rivière qui coulait à mes pieds, tour à tour se perdait dans les bois, tour à tour reparaissait, toute brillante des constellations de la nuit, qu'elle répétait dans son sein.

Dans une vaste prairie, de l'autre côté de cette rivière, la clarté de la lune dormait sans mouvement sur les gazons. Des bouleaux agités par les brises, et dispersés çà et là dans la savane, formaient des îles

tantôt, selon le caprice des brises, se confondaient avec le sol en s'enveloppant de gazes pâles; tantôt se détachaient du fond de craie, en *se couvrant d'obscurité* et formant comme des ailes flottantes sur une mer immobile de lumière. Auprès, tout était silence et repos, hors la chute de quelques feuilles, le passage brusque d'un vent subit, les gémissements rares et interrompus de la hulotte; mais au loin, par intervalles, on entendait les roulements solennels du Niagara, qui dans le calme de la nuit se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires.

d'ombres flottantes sur une mer immobile de lumière. Auprès, tout était silence et repos, hors la chute de quelques feuilles, le passage brusque d'un vent subit, les gémissements rares et interrompus de la hulotte; mais au loin par intervalles on entendait les roulements solennels de la cataracte du Niagara qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires[1].

Il est facile de voir que les phrases supprimées, bien qu'ayant leurs beautés spéciales, étaient inutiles à l'effet de la description.

Ces rapprochements sont curieux : mais la leçon serait plus démonstrative encore, si l'on étudiait les manuscrits mêmes de Chateaubriand. Le grand prosateur le savait bien, et il semble nous avoir tracé notre programme, quand il disait à son secrétaire :

1. On peut voir également dans les *Mémoires* (édit. Biré, I, p. 410, 411, 412 et 383, 384, Nuit des Floridiennes), la façon dont a été développé le thème qui figure dans le *Voyage en Amérique*, et le passage du Niagara dans l'*Épilogue d'Atala* et dans l'*Essai*, liv. I, 2e partie, chap. XXIII. Les deux éditions de la *Vie de Rancé* offriraient aussi d'ingénieuses et originales variantes. Elles ont été relevées par M. E. Courbet dans l'*Amateur d'autographes* de 1869. Chateaubriand, d'ailleurs, n'hésitait pas à se copier lui-même et à répéter plusieurs fois les morceaux dont il était satisfait. Le *Congrès de Vérone* reproduit d'amples paragraphes des *Mémoires*, sans donner les portraits et particularités que les *Mémoires* annoncent pour cette publication. Le célèbre passage sur la Judée : « D'abord un grand ennui saisit le cœur » (*Martyrs*, liv. XVII), se retrouve mot pour mot dans l'*Itinéraire*.

« Nous devons méditer constamment sur le style des écrivains du grand siècle, pour tâcher d'en pénétrer les secrets. A cet effet, je conseillerais même d'étudier leurs manuscrits originaux. Racine, Boileau, Bossuet et Fénelon nous apprendront à corriger, à limer, à arrondir nos phrases; et, puisque nous ne pouvons égaler leur génie, leurs nombreuses ratures mêmes nous enseigneront quelque chose de l'art dont ils l'ont revêtu. Nous saurons ainsi, par leur exemple, pratiquer fructueusement ce qu'il y a de plus accessible à l'imitation chez ces grands maîtres, leur méthode et leurs tentatives, avant d'arriver au plus haut point du bien dire[1]. »

LE MANUSCRIT CHAMPION

Il existe un manuscrit célèbre, une copie de la dernière moitié des *Mémoires d'outre-tombe*, faite en partie par Mme Récamier, en partie par Pilorge, le secrétaire de Chateaubriand. Soigneusement relu par l'auteur d'*Atala*, qui l'a corrigé de sa propre main, ce texte a servi à établir l'édition des *Mémoires* qui se trouve aujourd'hui en librairie. On juge l'intérêt que doivent avoir les corrections de l'illustre écrivain. Ce manuscrit, bien connu des lettrés, fut acheté, il y a quatre ou cinq ans, à la vente de Mme Lenormant, nièce de Mme Récamier, par un érudit délicat, l'éditeur Champion, qui a voué un culte pieux à la mémoire du grand écrivain et qui garde jalousement ce trésor, contenant non seulement des morceaux inédits, mais des variantes et des ratures précieuses. Résistant à toutes les solli-

1. Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, p. 113.

citations, M. Champion a toujours refusé d'en laisser copier des extraits, sauf un renseignement de quelques lignes offert à l'abbé Bertrin pour élucider une affirmation de Sainte-Beuve [1]. Connaissant notre admiration pour Chateaubriand, l'aimable éditeur a enfin cédé à nos instances et a bien voulu nous permettre de choisir dans son manuscrit les corrections qui nous sembleraient dignes d'être signalées. Au nom de tous ceux que passionne le beau style, nous ne saurions trop le remercier de cette exceptionnelle faveur, dont nous lui gardons une gratitude infinie.

Nous avons donc passé plusieurs après-midi avec son fils, M. Édouard Champion, à étudier le manuscrit des *Mémoires*. Il se compose de six volumes in-8°, reliés, de 500 pages chacun, numérotés avec soin et contresignés par Chateaubriand : « Revu en 1845 et 1847 », — une année avant sa mort. — La comparaison attentive que nous avons faite avec les *Mémoires* imprimés nous a démontré que ce texte est bien la dernière rédaction. Ce manuscrit a donc une double importance : il est le vrai texte, le dernier, et il porte les ratures qui font ce texte définitif.

Dans quelques-uns de ces volumes, les retouches sont nombreuses. Chateaubriand biffe d'une large barre d'encre, de manière à les rendre illisibles, l'expression ou la phrase qu'il veut effacer : il faut de la patience et du travail pour arriver à déchiffrer

1. *Correspondant*, 10 mars 1900.

cette expression ou cette phrase. D'autres fois, des paragraphes entiers sont supprimés par des lignes transversales. On rencontre plusieurs rédactions d'une même page. Certains morceaux sont entièrements inédits.

On se tromperait, si l'on prenait ceci pour une première rédaction dictée. Ce n'est ni un brouillon ni un premier jet. C'est certainement la dernière copie, revue et corrigée par l'auteur. Avant d'être mises au net, ces pages ont dû être refaites bien souvent. Le témoignage de Chateaubriand et de ses secrétaires ne laisse aucun doute à cet égard. N'aurions-nous pas cette preuve, l'hypothèse d'une simple dictée ne serait pas plus admissible : aucun écrivain au monde n'improviserait une telle perfection.

Voici donc quelques « ratures » du manuscrit Champion. Nous les examinerons en détail, nous en discuterons la valeur, nous tâcherons d'en deviner les motifs. Nous entrerons ainsi dans le métier du grand écrivain, et cet examen sera, je crois, une vivante démonstration de l'art d'écrire.

I

A propos du Tasse :

Ses cendres possèdent une vertu qui rejette toute *richesse*.	Ses cendres possèdent une vertu qui rejette toute *opulence*.

(IVe part., liv. VIII, p. 3776.)

« *Rejette* toute *richesse* » blessait l'oreille. « Rejette toute opulence » est bien plus harmonieux.

II

Sur la mort du Tasse :

Le Tasse supplia Cintio de brûler la *Jérusalem*; ensuite il *demanda à* rester seul avec son crucifix.	Le Tasse supplia Cintio de brûler la *Jérusalem*; ensuite il *désira* rester seul avec son crucifix.

(IVe part., liv. VIII, p. 3771.)

C'est encore l'harmonie qui inspire cette rature. Chateaubriand, comme plus tard Flaubert, évite les hiatus.

III

Comme Lamartinière m'associait à la *consomm*ation de l'eau de groseille....	Comme Lamartinière m'associait *au débit* de l'eau de groseille....

(IVe part., liv. III, p. 3263.)

La moindre assonance choque le grand écrivain.

IV

Voici une bien jolie correction. Chateaubriand avait écrit d'abord :

Ma jeunesse revient à cette heure; elle ressuscite les jours écoulés que le temps *a réduits à l'état de fantômes.*

« Réduire à l'état de fantômes » lui a déplu comme trop banal. Il a cherché autre chose. Il a biffé : *l'état*, et l'a remplacé par : *l'inconsistance.*

Cela ne l'a pas satisfait. Être inconsistant, c'est

encore exister, et il voulait dire que ces fantômes sont un néant.

Il rature donc, trouve un mot superbe, et écrit la phrase que nous lisons dans l'édition Biré :

Ma jeunesse revient à cette heure; elle ressuscite les jours écoulés que le *temps a réduits à l'insubstance des fantômes.*

V

Quand les constellations percent leur voûte bleue, je me *rappelle* ce firmament splendide que j'admirais du giron *sublime* ou du sein *désert* de l'Océan. La nuit est plus favorable que le jour aux *souvenirs* du voyageur, elle lui cache le paysage qui lui *rappellerait* les lieux qu'il habite.

(IVe part., liv. III, p. 3267.)

Quand les constellations percent leur voûte bleue, je me *souviens* de ce firmament splendide que j'admirais du giron des forêts américaines ou du sein de l'Océan. La nuit est plus favorable que le jour aux *réminiscences* du voyageur; elle lui cache le paysage qui lui *rappellerait* les lieux qu'il habite.

La première rédaction contenait une épithète pour chaque mot : « firmament splendide, giron sublime, sein désert ». Chateaubriand rompt cet artifice et ne garde qu'un adjectif. Il déplace ensuite certains mots. Il change *souvenirs* en *réminiscences*, parce qu'il a mis plus haut : « Je me *souviens* », remplaçant « je me *rappelle* », qu'il conserve à la fin.

VI

N'ayant à ma boutonnière *que* la petite fleur *que* j'ai l'habitude d'y porter....

(IVe part., liv. III, p. 3305).

N'ayant à ma boutonnière qu'une petite fleur, selon ma coutume....

Chateaubriand est toujours économe de mots ; il rend sa seconde phrase limpide, en supprimant les deux *que* de la première.

VII

Celle-là, qui paraît la plus rêveuse, a peut-être un rendez-vous ce soir avec ce gros jeune homme blond *qui fume sa pipe.* (IVe part., liv. III, p. 3302.)	*Celle-là, la plus rêveuse*, a peut-être un rendez-vous ce soir avec ce gros jeune homme blond, *dont la pipe vient de s'éteindre.*

Toujours le souci d'exprimer l'idée avec le moins de mots possible : « Celle-là, la plus rêveuse », au lieu de : « Celle-là, qui paraît la plus rêveuse... ».

La fin de la phrase : « ce jeune homme blond qui fume sa pipe », a paru à l'écrivain peu harmonieuse, tandis que : « dont la pipe venait de s'éteindre », est une finale musicale.

Parfois Chateaubriand condense trop. Il avait écrit : « J'ai rencontré *une petite fille qui portait une hotte.* » Il remplace par : « J'ai rencontré *une petite hotteuse.* »

VIII

Voici, en revanche, un exemple de concision amenant un tour plus rapide et plus élégant :

Pour se plaire aux souvenirs, *il faut avoir* des espérances.... (IVe part., liv. III, p. 3263.)	*Qui se plaît* aux souvenirs *conserve* des espérances.

IX

Constatons encore avec quel soin Chateaubriand évite toute assonance désagréable[1]. Un poète n'est pas plus rigoureux :

Je me sentais extrêmement *contraint :* la *crainte* de dépasser certain niveau m'ôtait jusqu'à cette faculté des choses communes.	Je me sentais extrêmement *contraint :* la *peur* de dépasser certain niveau m'ôtait jusqu'à cette faculté des choses communes.

(IVe part., liv. v, p. 3477.)

X

Jehan *voulut voler* au secours de son fils Charles....	Jehan *voulut aller* au secours de son fils Charles.

(IVe part., liv. v, p. 3484.)

Voulut voler était, en effet, fâcheux.

Ailleurs, « *détaché* d'un *attache*ment » est remplacé par « détaché d'un amour ».

« *Si* tu t'impa*tien*tes de mes *cita*tions » est corrigé par : « Si tu t'impatientes de mes souvenirs ».

XI

L'eau de Sprudel *cuit* les œufs et *sert* à laver la vaisselle ; ce	L'eau de Sprudel cuit les œufs et *sert* à laver la vaisselle ; ce

1. On lit dans une note des *Martyrs* : « Ce chant est peut-être le morceau que j'ai le plus soigné de tout l'ouvrage. On peut remarquer *qu'il ne s'y trouve qu'un seul hiatus* ; encore glisse-t-il assez facilement sur l'oreille. » (*Les Martyrs*, liv. XXIII. Remarque XIVe.) — Voir aussi la Remarque XVIIIe du livre XI.

beau phénomène est entré au *service* des *cuisinières* de Carlsbad.	beau phénomène est entré au *service* des *ménagères* de Carlsbad.

(IVe part., liv. v, p. 3487.)

Chateaubriand, après « cuit », a jugé « cuisinières » désagréable. Il est surprenant qu'il ait laissé : « *sert* à laver » et « entré au *service* ».

XII

Autre correction pour cause d'assonance :

M. Carr*el* qui dans ses autres du*els* n'avait jamais pensé à la mort....	M. Carrel qui dans ses autres *rencontres*, n'avait jamais pensé à la mort....

(IVe part., liv. xi, p. 3957.)

XIII

Le rossignol répète les accents *du* cygne *de* Mantoue dans la vigne *de* l'hypogée *des* Scipion.	Le rossignol *se fait entendre* dans la vigne de l'hypogée des Scipion.

(IVe part., liv. v, p. 3505.)

Ce « rossignol » qui répète les « accents d'un cygne », c'était déjà compliqué. Le pire, c'était les prépositions, les articles répétés : « les accents *du* cygne *de* Mantoue *dans* la vigne *de* l'hypogée *des* Scipion ». Chateaubriand a simplifié : « Le rossignol *se fait entendre* dans la vigne, etc.... »

XIV

A Bamberg, en 1815, le prince de Neufchâtel *tomba* d'un balcon dans la rue : son maître allait *trébucher* de plus haut.

(IVe part., liv. v, p. 3224.)

A Bamberg, en 1815, le prince de Neufchâtel *tomba* d'un balcon dans la rue : son maître allait *tomber* de plus haut.

Chateaubriand a d'abord mis *trébucher* pour éviter la répétition de *tomber* ; mais il a relu, cette répétition lui a paru bonne, et il a rétabli le verbe *tomber*.

XV

C'est dans une obscure maison de Carlsbad qu'une princesse, objet de la vénération universelle, a daigné *m'ouvrir son âme* avec confiance. Au fond de *son âme* le ciel a déposé un trésor de magnanimité.

(IVe part., liv. vi, p. 3567.)

C'est dans une obscure maison de Carlsbad qu'une princesse, objet de la vénération universelle, a daigné *me parler* avec confiance. *Au fond de son âme* le ciel a déposé un trésor de magnanimité....

XVI

Le manuscrit Champion contient des pages revues, retouchées et recopiées plusieurs fois.

Voici une phrase refaite quatre fois :

Chateaubriand avait d'abord écrit (il s'agit de Cadoudal) :

Il ne défendait que ses amis ; *quant à ce qui n'avait de rapport qu'à lui*, il disait tout.

Il corrige :

Il ne défendait que ses amis; quant à ce qui *le regardait particulièrement*, il disait tout.

C'était excellent. Mais, séduit par l'antithèse, Chateaubriand répète le verbe *défendre* et efface de nouveau, pour écrire cette troisième version :

Il ne défendait que ses amis; quant à lui-même, il ne se défendait pas.

L'antithèse était trop facile. Chateaubriand rature encore et rétablit son texte :

Il ne défendait que ses amis; quant à ce qui le regardait particulièrement, il disait tout. (Édit. Biré, t. IV, p. 404.)

XVII

La simplicité du grand prosateur est toujours éloquente :

La moquerie m'irait mal à moi, l'homme *aux mille et un songes.*	La moquerie m'irait mal, à moi, *l'homme des songes.*

(IVe part., liv. IX, p. 3872.)

« *L'homme des songes* » caractérise bien le René qui écrivait à l'âge de soixante ans : « Quand cesserai-je d'être harcelé par les songes? » ; et ailleurs : « Ma vie, songe sans fin, éternel orage. »

XVIII

L'exemple suivant montre à quel point Chateaubriand évitait les répétitions :

Deux étangs sur le plateau de Saint-Gothard sont les *sources*, l'un du Tessin, l'autre de la Reuss. La *source* de la Reuss est moins élevée que la *source* du Tessin.

(IVe part., liv. II, p. 3201.)

Deux étangs sur le plateau de Saint-Gothard *donnent naissance* l'un au Tessin, l'autre à la Reuss, etc.

XIX

Cette chasse à la répétition est parfois curieuse.

Dans son esprit matériel, le jacobinisme ne s'aperçoit pas que la Terreur a failli, faute de *pouvoir* remplir les conditions de sa durée : elle *n'a pu* arriver à son but parce qu'elle *n'a pu* faire tomber assez de têtes; il en aurait fallu quatre ou cinq cent mille de plus, car le temps manque à l'exécution de ces longs massacres; il ne reste que des crimes *inachevés*, dont on ne *peut* cueillir le fruit, le dernier Soleil de l'orage n'ayant pas *achevé* de le mûrir.

(IVe part., liv. XI, p. 3934.)

Dans son esprit matériel, le jacobinisme ne s'aperçoit pas que la Terreur a failli, *faute d'être capable* de remplir les conditions de sa durée : elle n'a pu arriver à son but parce qu'elle n'a pu faire tomber assez de têtes : il en aurait fallu quatre ou cinq cent mille de plus, car le temps manque à l'exécution de ces longs massacres; il ne reste que des crimes inachevés dont on ne *saurait* cueillir le fruit, le dernier Soleil de l'orage n'ayant pas fini de le mûrir.

Chateaubriand, en relisant sa phrase, a remarqué : « *pouvoir... n'a pu... n'a pu... peut... inachevés* et *achevé*. » C'était trop. Il enlève deux verbes : *pouvoir* et *achever*; mais sa correction : « faute *d'être*

capable *de* remplir les conditions *de* sa *durée* », ne vaut pas la simple locution : « faute de pouvoir ».

XX

Une heure après la mort des plus grands hommes, que *reste-t-il d'eux?* Un manteau gris et une croix de paille.	Que reste-t-il de la mort des plus grands hommes? Un manteau gris et une croix de paille.

(IVe part., liv. XI, p. 3950.)

« *Après la mort...*, que reste-t-il? » est ordinaire. « Que reste-il *de la mort?* » est saisissant.

XXI

Voici comment Chateaubriand sait atténuer une image :

Le *fracas* d'un siècle s'affaiblit par degrés et s'éteint dans le silence éternel, à mesure que le *bruit* d'un autre siècle commence.	Le *souffle* d'un siècle s'affaiblit par degrés et s'éteint dans le silence éternel, à mesure que la *respiration* d'un autre siècle commence.

(IVe part., liv. I, p. 3062.)

D'autres fois il choisit entre deux expressions réalistes, et, au lieu de : « Des *cadavres* gisaient à demi pourris avec de vieilles hardes », il écrit : « Des *carcasses* gisaient, etc. » (IVe part., liv. I, p. 3111.)

XXII

A propos des vieux royalistes qui élèvent le jeune comte de Chambord :

Dans les soirées d'hiver, des vieillards *tisonnent* au coin du feu.	Dans les soirées d'hiver, des vieillards *tisonnent les siècles* au coin du feu.

(IVe part., liv. IX, p. 3866.)

« Tisonner les siècles! » Chateaubriand avait de ces hardiesses.

Voici dans ce genre une belle correction :

J'aurais été heureux de rencontrer Pellico et Manzoni, *derniers rayons de la gloire italienne prête à s'éteindre.*	J'aurais été heureux de rencontrer Pellico et Manzoni, *rayons d'adieu de la gloire italienne.*

(IVe part., liv. I, p. 3064.)

« Derniers rayons d'une gloire prête à s'éteindre » était la formule banale. — « Rayons d'adieu de la gloire italienne » est la même idée, plus exquise.

XXIII

On sait combien Chateaubriand affectionne le néologisme dans ses *Mémoires*. Il change parfois un mot simple pour le seul amour du mot rare, pourvu qu'il fasse image. Il remplace : « Un ciel humide et *terne* » par : « Un ciel humide et *effumé* ». (IVe part., liv. II, p. 3214.)

Nous bornons ici bien à regret ces citations. La bienveillante amitié de M. Champion nous a permis de glaner, non de moissonner.

*
* *

LE MANUSCRIT DE 1826

Nous n'avons pas d'autres manuscrits de Chateaubriand; mais nous possédons un document qui a l'importance d'une écriture. On sait que l'auteur d'*Atala* mit plus de trente ans (de 1811 à 1847) à composer ses *Mémoires*. Pendant ces trente années, il ne cessa pas un instant de les corriger. Il les retouchait encore en 1847, un an avant sa mort. Ces perpétuelles modifications effrayèrent ses amis. Ils le voyaient à regret sacrifier de plus en plus le style élégant et noble, affranchir sa phrase de l'imitation Fénelonienne, chercher toujours plus hardiment le relief, la couleur, l'image, la sensation vivante. Ces timides admirateurs se confièrent leurs craintes pendant les lectures des *Mémoires*, qui furent faites, dès 1828, chez Mme Récamier. Ils n'eurent bientôt qu'une idée : sauver cette prose de la *décadence* qui la menaçait[1]. Ayant obtenu la permission de recopier une partie du texte arrêté par Chateaubriand en 1826, Mme Récamier, aidée par Lenormant, le transcrivit pieusement de sa propre main en 1828. Les trois premiers livres des *Mémoires* furent ainsi conservés. Indifférent à ces copies, qu'il croyait

1. Voir, sur ces séances de lecture, de curieux détails dans Sainte-Beuve et M. Edmond Biré. On publia à cette époque un volume contenant les impressions et les souvenirs des auditeurs. Nisard en fit la préface

confidentielles, Chateaubriand continua de corriger son manuscrit, qui parut définitivement en 1849 et qui est celui des éditions actuelles. Quant au texte de 1826, Mme Lenormand l'a publié en 1874. C'est un petit volume, où l'on trouve quelques lettres inédites et qui n'eut pas grand succès [1]. M. Edmond Biré y a puisé des renseignements biographiques, des passages supplémentaires et des variantes; mais il n'a pas songé à en dégager des enseignements littéraires. Dans un bel article, M. Le Goffic a signalé cette lacune à l'attention des critiques plus spéciaux [2].

Heureux d'avoir sauvé une rédaction qu'il jugeait supérieure à celle que Chateaubriand s'obstinait à raturer, Lenormant regrette qu'on « n'ait pu copier qu'une faible portion des *Mémoires* ». « Mais enfin, dit-il, le texte primitif existe en partie, et il n'a point été altéré par les *repeints* que M. de Chateaubriand lui *infligea* plus tard. » L'examen de ces trois livres « primitifs » qu'on appelle « manuscrit de 1826 », va nous démontrer, au contraire, que, loin de baisser, le talent de Chateaubriand n'a pas cessé de grandir et, qu'en modifiant son style, il l'a presque toujours amélioré. « Le vieux lion avait gardé sa griffe, dit M. Le Goffic. Elle s'était même aiguisée avec l'âge; mais ses amis supportaient mal de lui voir préférer de plus en plus aux termes vagues et

1. *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse de Chateaubriand.* 1 vol. in-18, Calmann-Lévy.
2. *L'Ame Bretonne.* 1 vol., 1er article.

généraux les expressions nettes et précises jusqu'à la technicité. »

Le texte de 1826 peut donc être considéré comme un vrai brouillon. Nous n'aurons qu'à le comparer à celui de 1849 pour constater la supériorité des retouches de Chateaubriand. Nous ne signalerons, bien entendu, ni les concordances, ni les divergences, ce travail ayant été consciencieusement fait par M. Edmond Biré. Nous étudierons seulement les ratures et les corrections qui offrent un intérêt littéraire.

I

MANUSCRIT DE 1826	(« MÉMOIRES » ÉD. BIRÉ)
Il n'y a pas de jour encore où, en rêvant à ce que j'ai été, je ne revoie en pensée le rocher sur lequel je suis né, *la chambre où ma mère me fit le funeste présent de la vie*, *la tempête et les flots* dont le bruit berça mon premier sommeil. (pp. 16, 17, 18.)	Il n'y a pas de jour où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revoie en pensée le rocher sur lequel je suis né, *la chambre où ma mère m'infligea la vie*, *la tempête* dont le bruit berça mon premier sommeil. (p. 24.)

Il est clair que : « faire le funeste présent de la vie » entre dans le catalogue d'expressions banales qu'un bon écrivain doit éviter autant que possible. « Infliger la vie » est bien une autre langue. — « La tempête et les flots » était inutile. « La tempête » suffisait.

II

Il y avait au nord du château une lande semée de *grosses* pierres; j'allais m'asseoir sur une de ces pierres au soleil couchant.

(p. 153.)

Au nord du château *s'étendait* une lande semée de pierres *druidiques*; j'allais m'asseoir sur une de ces pierres au soleil couchant.

« *Il y avait* » a semblé à Chateaubriand un peu mou et plat. « *S'étendait* » est précis et pittoresque.

« Semée de *grosses* pierres » est une constatation quelconque. « Semée de pierres *druidiques* » donne une couleur locale. Il est permis de supposer que c'étaient des pierres ordinaires. *Druidiques* est d'un plus heureux effet.

III

Il entrait dans les desseins de Dieu d'accorder au vœu de l'obscurité et de l'innocence la conservation d'une vie qu'une vaine renommée *devait atteindre* et *que devaient troubler tant de passions.*

(pp. 17, 18.)

Il entrait dans les pensées de Dieu d'accorder au vœu de l'obscurité et de l'innocence la conservation des jours *qu'une vaine renommée menaçait d'atteindre.*

(p. 26.)

IV

Je n'avais encore vu la beauté que dans ma famille : je restai dans *une sorte d'étonnement inexplicable* en l'apercevant sur le visage d'une femme étrangère. *Chaque pas que je faisais maintenant dans la vie* m'ouvrait une nouvelle perspective.

(p. 108.)

Je n'avais encore vu la beauté qu'au milieu de ma famille; je restai *confondu* en l'apercevant sur le visage d'une femme étrangère. *Chaque pas dans la vie m'ouvrait* une nouvelle perspective.

(p. 116.)

On voit comment on fortifie sa pensée, quand on l'exprime en peu de mots.

V

Telle chose que vous croyez mauvaise *devient celle même qui rend votre enfant distingué*; telle autre, qui vous semblait bonne, *fait* de votre fils un homme commun. Dieu *fait* bien ce qu'il *fait*, et c'est sa providence qui nous dirige, lorsqu'*elle nous réserve pour jouer un rôle* sur la scène du monde.

(p. 45.)

Telle chose que vous croyez mauvaise *met en valeur les talents de votre enfant*; telle chose, qui vous semble bonne, *étoufferait* ces mêmes talents. Dieu fait bien ce qu'il fait; c'est la Providence qui nous dirige, lorsqu'elle nous *destine à jouer un rôle* sur la scène du monde.

(p. 61.)

VI

Avec le vague penchant qui commençait à me tourmenter, naquit chez moi le *sentiment* de l'honneur, *principe exalté*, qui élève un simple besoin à la dignité d'un sentiment et maintient le cœur incorruptible au milieu de la corruption, sorte de *passion réparative que la nature a placée* auprès d'une passion dévorante, comme la source inépuisable des prodiges que l'amour demande et des sacrifices qu'il exige.

(p. 83.)

Avec le penchant qui commençait à me tourmenter, naquit en moi *l'honneur*, *exaltation* de l'âme, qui maintient le cœur incorruptible au milieu de la corruption, sorte de *principe réparateur* placé auprès d'un *principe dévorant*, comme la source inépuisable des prodiges que l'amour demande à la jeunesse et des sacrifices qu'il impose.

(p. 94.)

Cet exemple montre comment on remanie le style et comment on varie l'arrangement des mots.

VII

Je ne doute pas que, si cet homme *m'eût* annoncé à l'instant qu'*il commuait* la peine du fouet en celle de la mort, *je n'eusse* éprouvé une véritable joie. Jamais, *dans mon éducation sauvage*, l'idée de la honte *n'était approchée de moi.*

(p. 86.)

Si cet homme m'eût annoncé qu'il commuait cette peine en celle de mort, *j'aurais* éprouvé un mouvement de joie. L'idée de la honte *n'avait point approché de mon éducation sauvage.*

(p. 96.

VIII

Je revis ces campagnes, où j'entendis si souvent siffler la grive. Quand je l'écoutais alors, j'étais *triste comme* aujourd'hui mais *quelle différence de tristesse!* Cette première *tristesse* était celle qui naît d'un désir vague de bonheur, lorsqu'on est sans expérience. *La tristesse* que j'éprouve *maintenant* vient du *désenchantement du cœur, quand tout est connu et jugé.*

Le chant de l'oiseau dans les bois de Combourg ne *m'entretenait que de l'avenir* et me *promettait* une félicité que je croyais bientôt atteindre. Le même chant dans le parc Montboissier *ne me rappelait que le passé* et des *jours perdus à la poursuite de cette félicité fugitive.*

(p. 119.)

Je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive. Quand je l'écoutais alors, j'étais triste, *de même* qu'aujourd'hui; mais cette première tristesse était celle qui naît d'un désir vague de bonheur, lorsqu'on est sans expérience; la tristesse que j'éprouve *actuellement vient de la connaissance des choses appréciées et jugées.*

Le chant de l'oiseau dans les bois de Combourg *m'entretenait d'une félicité* que je croyais atteindre; le même chant dans le parc de Montboissier me rappelait des jours perdus à la poursuite de cette félicité insaisissable.

(p. 125.)

Ici, sauf le changement de *comme* par *de même que* (qui n'est pas heureux), la retouche est un tra-

vail de concision excellent. Nous avions une fois *triste* et trois fois *tristesse*. Nous avons maintenant une *tristesse* de moins. — La *connaissance des choses appréciées et jugées* est préférable au *désenchantement du cœur quand tout est connu et jugé*.

Dans le second paragraphe, la phrase est également façonnée toute droite; les copeaux restent en route : « ... ne m'entretenait que de l'avenir et me promettait une félicité »; Chateaubriand ne conserve qu'un verbe et un substantif, et toute la pensée s'y trouve : « m'entretenait d'une félicité... » :

IX

Lorsque mon père *était parti*, et que ma mère *était en prières*, Lucile s'enfermait dans sa chambre; je regagnais ma cellule ou j'allais courir les champs. (p. 128.)	*Mon père parti et ma mère en prières*, Lucile s'enfermait dans sa chambre; je regagnais ma cellule ou j'allais courir aux champs. (p. 134.)

La répétition des auxiliaires *avoir* et *être* est le grand écueil du style. On voit comment on les supprime par un ablatif absolu.

X

Que ceux qui seraient troublés par ces peintures et tentés d'admirer ces idées et ces folies; *que ceux qui* s'attacheraient à moi par mes songes; *que* ceux-là se souviennent *qu'ils* n'enten-	*Ceux* qui seraient troublés par ces peintures et tentés *d'imiter* ces folies, *ceux* qui s'attacheraient à ma mémoire par mes chimères, se doivent souvenir qu'ils n'entendent que

dent *que* la voix d'un mort, *et qu'au moment où ils lisent ceci, j'ai cessé d'être.*

De cette énergie qui animait ma jeunesse, de ces pensées qui s'emparaient de mon esprit, de ces sentiments qui sortaient de mon cœur, rien n'est demeuré. *La trace de mes pas s'est effacée de la terre* et il ne reste de moi que ce que je suis entre les mains du Dieu vivant, qui m'a jugé.

(p. 159.)

la voix d'un mort. Lecteur, que je ne connaîtrai jamais, rien n'est demeuré; il ne reste de moi que ce que je suis entre les mains du Dieu vivant qui m'a jugé.

(p. 259.)

Voilà un bel exemple de l'éloquence obtenue par la concision.

D'abord Chateaubriand sacrifie la tournure rocailleuse : « *Que* ceux *qui* seraient troublés..., *que* ceux *qui* s'attacheraient..., *que* ceux-là... », etc.

Quant à l'énumération : « j'ai cessé d'être..., énergie qui animait ma jeunesse..., pensées qui s'emparaient de mon esprit..., sentiments qui sortaient de mon cœur..., la trace de mes pas... », tout cela était banal. Chateaubriand y renonce pour laisser la pensée finale qui emporte tout.

XI

Qu'on se représente une pauvre petite fille maigre, trop grande pour son âge, *ayant des* bras dégingandés, *un* air timide *et malheureux*, languissant dans un coin comme une chevrette malade; *qu'on se représente encore cette pauvre*

Qu'on se figure une petite fille maigre, trop grande pour son âge, *bras dégingandés, air timide, parlant avec difficulté et ne pouvant rien apprendre*; qu'on lui mette une *robe empruntée à une autre taille que la sienne; renfermez* sa poitrine

petite fille parlant avec difficulté et ne voulant rien apprendre, et qu'on *lui mette une robe usée, faite* pour une autre taille que la sienne; *qu'on renferme* sa poitrine dans un corps piqué dont les pointes lui *faisaient* des plaies aux côtés; *qu'on soutienne* son long cou par un collier de fer garni de velours brun, *des cheveux retroussés* sur le haut de la tête, fortement poudrés et pommadés, avec un toquet d'étoffe noire : voilà la *pauvre* créature qui me frappa en rentrant sous le toit paternel. Personne n'aurait soupçonné dans la chétive Lucile les talents et la beauté qui devaient *un jour se montrer en elle.* Elle me fut livrée comme un jouet.

(p. 30.)

dans un corps piqué dont les pointes lui faisaient des plaies aux côtés; *soutenez* son cou par un collier de fer garni de velours brun; *retroussez ses cheveux* sur le haut de sa tête; rattachez-les avec une toque d'étoffe noire, et vous verrez la *misérable* créature qui me frappa en rentrant sous le toit paternel. Personne n'aurait soupçonné dans la chétive Lucile les talents et la beauté qui devaient *un jour briller en elle.*

(p. 30.

Ici Chateaubriand a éperonné son style; il cherche la rapidité. Il enlève un auxiliaire : *ayant*; deux fois « qu'on se représente », la répétition de *faite* et de *faisaient*. Au lieu de la tournure : « qu'on renferme..., qu'on soutienne... », il adopte la tournure plus vive : « renfermez..., soutenez ». — Dans le premier texte, nous avions : *pauvre petite fille*, et plus loin : *pauvre créature*. Cet adjectif disparaît dans le second. Et tout cela s'anime, palpite.

XII

Je contemplais encore la mer pendant les tempêtes, là

Je m'exposais au brisement de la lame en me livrant aux *ima-*

où je m'exposais avec Gesril à la fureur des flots; mais *c'était à présent pour me livrer* à des *pensées funestes* que j'avais apportées des bois de Combourg; mes jeux *étaient* des passions, terribles jeux! Un cap qui s'avance dans la mer et qu'on nomme Lavarde, *était* le terme de mes courses. Assis sur la pointe de ce cap, *je m'y abandonnais aux pensées les plus amères.* Je me souvenais que, dans mon enfance, les mêmes rochers *servaient* à me cacher les jours de fête.

(p. 168.)

ginations funestes que j'avais apportées des bois de Combourg. Un cap, nommé Lavarde, *servait* de terme à mes courses; assis sur la pointe de ce cap, dans les pensées les plus amères, je me souvenais que ces mêmes rochers *servaient* à cacher mon enfance.

Corrections très instructives. « C'était à présent pour me livrer à des pensées funestes » est remplacé tout court par : « En me livrant aux imaginations funestes. » L'auteur substitue « imaginations » à « pensées », parce qu'il y avait plus bas encore : « Je m'abandonnais aux *pensées* les plus amères. » Du coup, il supprime aussi *abandonné*. C'était bien assez d'avoir mis *livrer* (même sens).

A remarquer la façon dont il se débarrasse de l'auxiliaire : « Un cap *était* le terme de mes courses », remplacé par : « Un cap *servait* de terme à mes courses. » La suppression n'a pas d'autre but. Par malheur, en mettant *servait*, il n'a pas vu que ce verbe se trouvait répété trois lignes plus bas : « *servaient* à cacher mon enfance ».

XIII

Du sommet du mont Dol on *aperçoit la mer* et les vastes marais *couverts* d'une multitude de feux follets pendant la nuit.

(p. 83.)

Du haut de ce tertre isolé, l'œil *plane sur la mer* et sur des marais où *voltigent*, pendant la nuit, des feux follets, lumière des sorciers qui brûle aujourd'hui dans nos lampes.

(p. 94.)

Des expressions incolores ont été remplacées par des images.

XIV

De même :

Il fallut quelque temps à un *sauvage* de mon espèce pour s'accoutumer à la *servitude* d'un collège et pour régler ses *mouvements* au son d'une cloche.

Ces dignes gens me reconnaîtraient-ils aujourd'hui *à travers le temps et l'adversité?*

(pp. 65-75.)

Il fallut quelque temps à un *hibou* de mon espèce pour s'accoutumer à la *cage* d'un collège et régler sa *volée* au son d'une cloche.

Ces dignes gens me reconnaîtraient-ils aujourd'hui *sous les travestissements du temps?*

(pp. 75-84.)

XV

Ailleurs encore : « Le soleil *s'enfonçait* dans les nuages » au lieu de : « Le soleil *s'empourprait.* »

Chateaubriand avait écrit : « Je regardais la lune *à travers* la cime dépouillée *des bois.* » A la réflexion, il renforce l'image par ce verbe : « Je regardais la lune se *traînant* sur la cime dépouillée de la *futaie.* »

XVI

Le mot moindre, l'image adoucie, la notation discrètement exacte donnent quelquefois une singulière vigueur au style. Chateaubriand (Ms. 1826, p. 50) avait écrit : « Le vent de la mer et les *tempêtes de Noël ébranlaient* les vitraux de l'église. » Il corrige : « Les rafales de Noël *frôlaient* les vitraux de la basilique et ébranlaient les voûtes de la nef. » Ce simple *frôlement des rafales* sur les vitraux, dans *l'ébranlement* de l'édifice, est une trouvaille et donne une sensation admirable.

XVII

Parfois, au contraire, le mot plus fort est préféré :

Je vis là pour la première fois cette comtesse de Tronjoli, jeune chanoinesse, qui se fit *remarquer par son courage* sur l'échafaud.

(p. 108.)

Je vis là pour la première fois cette comtesse de Tronjoli, jeune chanoinesse, qui se fit remarquer par son *intrépidité à l'échafaud.*

(p. 115.)

XVIII

La fenêtre de mon donjon s'ouvrait sur la cour intérieure. Le jour, j'avais en perspective les créneaux de la courtine opposée, *d'où pendaient des scolopendres* et où croissait un prunier sauvage.

(p. 135).

La fenêtre de mon donjon s'ouvrait sur la cour intérieure. Le jour, j'avais en perspective les créneaux de la courtine opposée, où *végétaient* des scolopendres et où croissait un prunier sauvage.

(p. 137.)

Toujours le besoin d'euphonie. « *Pendaient des* scolo*pen*dres », fâcheuse rencontre de sons. Il remplace par l'heureuse expression : *végétaient des scolopendres*.

De même (p. 94, Ms. 1826; p. 102, éd. ordinaire) Chateaubriand supprime : « *mais mes* regards étaient ardents »

XIX

Relégué dans l'endroit le plus désert, à l'ouverture *des* galeries *des* tours, je ne perdais pas un *des murmures du vent*, et ces *murmures* étaient étranges. (p. 135.)	Relégué dans l'endroit le plus désert, *à l'ouverture des galeries*, je ne perdais pas un murmure des ténèbres. (p. 137.)

L'auteur a ôté les répétitions et appliqué le « murmure » aux « ténèbres », ce qui est plus original.

XX

Je voyais avec un plaisir *toujours nouveau s'approcher* la saison des tempêtes, *les corneilles se rassembler dans la prairie de l'étang en innombrables bataillons*, et *venir se percher* à l'entrée de la nuit sur les plus hauts chênes *des grands bois*.	Je voyais avec un *plaisir indicible le retour de la saison des tempêtes*, le passage des cygnes et des ramiers, *le rassemblement des corneilles dans la prairie de l'étang* et *leur perchée* à l'entrée de la nuit sur les plus hauts chênes *du grand mail*.
Lorsque le soir élevait *une* vapeur bleuâtre au carrefour *d'une* forêt et *que j'entendais tomber les feuilles, j'étais alors dans la disposition la plus*	Lorsque le soir élevait *une* vapeur bleuâtre au carrefour *des* forêts, que les complaintes ou les lais du *vent gémissaient dans les mousses flétries, j'en*

naturelle à mon cœur. Si, en regagnant le château, *je rencontrais* quelque laboureur à *l'orée d'un champ*, je m'arrêtais pour contempler cet homme *né parmi les gerbes où il devait être moissonné.*

(p. 156.)

trais en pleine possession des sympathies de ma nature. Rencontrais-je quelque laboureur au bout d'un guéret, je m'arrêtais pour regarder cet homme *germé à l'ombre des épis*, parmi lesquels il devait *être moissonné.*

(p. 154.)

On peut, pour varier le style, changer les verbes en substantifs et les substantifs en verbes. Le « rassemblement des corneilles », pour : « les corneilles se rassembler » ; leur « perchée », pour : « venir se percher ».

C'est encore la préoccupation de l'image qui décide Chateaubriand à écrire : « Cet homme *germé* à l'ombre des épis », au lieu de : « Cet homme *né* parmi les gerbes ».

XXI

Mais une de mes grandes joies en automne *était de* m'embarquer sur l'étang et *d'aller* dans le bateau *me placer* au milieu des joncs, où se rassemblaient les hirondelles prêtes à partir. Je les voyais se jouer dans l'eau au coucher du soleil, poursuivre les insectes en poussant de petits cris, s'élancer toutes ensemble dans les airs, comme pour *éprouver leur force*, puis se rabattre à la surface du lac et venir enfin *se percher* sur les roseaux, que leurs *pieds* légers courbaient

Le soir, je m'embarquais sur l'étang, conduisant seul mon bateau au milieu des joncs et des larges feuilles flottantes du nénuphar. Là se réunissaient les hirondelles prêtes à quitter nos climats. Je ne perdais pas un seul de leurs gazouillis : Tavernier enfant était moins attentif au récit d'un voyageur. Elles se jouaient sur l'eau au tomber du soleil, poursuivaient les insectes, s'élançaient ensemble dans les airs, comme pour *éprouver leurs ailes*, se rabattaient à la

à peine et qu'elles remplissaient de leur ramage confus.

(p. 157.)

surface du lac, puis se venaient *suspendre* aux roseaux que leur *poids* courbait à peine et qu'elles remplissaient de leur ramage confus.

(p. 155.)

Chateaubriand a doublé ici la rapidité de son style en substituant la sensation directe à ce tour : « était de... aller... me placer... ». « Éprouver leur *force* » (mot abstrait) ne vaut pas : « éprouver leurs *ailes* ». *Se percher sur les roseaux* était un peu lourd, pour des hirondelles ; *se suspendre aux roseaux* est délicieux. Lourd aussi : « que leurs pieds légers courbaient à peine ». Leur « poids » est le mot exact, et qui pèse moins.

XXII

Plus loin (p. 58 du manuscrit 1826 et p. 70 de l'édition ordinaire), Chateaubriand apporte quelques modifications de tournure :

« Dans une allée de charmilles dont les cimes s'entrelaçaient au-dessus de nos têtes... » lui a semblé plus net que « dont les cimes s'unissaient en berceau à une grande hauteur au-dessus de nos têtes ».

Il écrit encore : « J'allais célébrer mon *avènement* à la solitude », au lieu de : « J'allais prendre *possession* de la solitude ».

Et ailleurs : « ... sans *m'ôter* cette sensibilité d'imagination », au lieu de : « ... sans me *faire perdre* cette sensibilité d'imagination... ».

XXIII

Tout à coup, frappé de ma folie, des *cris involontaires s'échappaient de mon sein*. Je me précipitais sur ma couche, je l'arrosais de larmes cuisantes que personne ne voyait et qui coulaient en *secret* pour un néant. (p. 160).	Tout à coup, frappé de ma folie, je me précipitais sur ma couche; je me roulais dans ma douleur; j'arrosais mon lit de larmes cuisantes, que personne ne voyait et qui coulaient, misérables, pour un néant. (p. 157.)

Chateaubriand a simplement retranché comme expression banale : « Des cris involontaires s'échappaient de mon sein. »

Quant à ces « larmes », il était inutile de les faire couler en secret puisqu'il avait dit que « personne les voyait ». Qui « coulaient misérables pour un néant », voilà le relief.

XXIV

Afin d'éviter les mépris qui s'attachent à la mauvaise fortune. *j'allais m'asseoir* loin de la foule, auprès de ces flaques d'eau que la mer *laisse* dans la concavité des rochers.	*Évitant* le mépris qui s'attache à la mauvaise fortune, *je m'asseyais* loin de la foule, auprès de ces flaques d'eau que la mer *entretient* et *renouvelle* dans les concavités des rochers.

Notons, à la fin de ce passage, une image originale trouvée après coup : « Je m'amusais à *béer* aux lointains bleuâtres ». (Montaigne avait dit : « L'homme va *béant* aux choses futures ».) Remarquons l'expression : « Le *refrain* des vagues ». M. de Heredia a dit :

Et tirant de sa conque un antique refrain....

Refrain n'est pas ici le mot banal qu'on pourrait croire. C'est un terme de marine qu'on applique au bruit des vagues. (Voir Littré.)

XXV

Le plus souvent, Chateaubriand résume le premier texte.

Voici un passage qui montre comment il sacrifiait parfois les détails.

D'autres fois je m'enfonçais dans les bois, je suivais un chemin abandonné, un ruisseau sans nom, un petit oiseau qui voletait avec sa compagne de buisson en buisson. Le rouge-gorge qui chantait le soir sur un toit de chaume m'attendrissait; la lumière lointaine qui brillait dans une ferme écartée me *faisait faire* mille projets de retraite et de bonheur; je supposais que ce que je cherchais habitait vers les distantes collines, dans le hameau dont j'apercevais le clocher champêtre; j'écoutais tous les bruits qui sortent des lieux infréquentés et prêtais l'oreille à chaque arbre; je voulais *chanter* ces plaisirs, mais les paroles expiraient sur mes lèvres.

(p. 153.)

D'autres fois je suivais un chemin abandonné, une onde ornée de ses plantes rivulaires; j'écoutais les bruits qui sortent des lieux infréquentés; je prêtais l'oreille à chaque arbre: je croyais entendre la clarté de la lune chanter dans les bois ; je voulais redire ces plaisirs, et les paroles expiraient sur mes lèvres.

(p. 153.)

Cet effort de sobriété est remarquable. Chateaubriand a presque tout retranché; il sacrifie même de jolis traits. Deux ou trois pensées lui suffisent

pour le relief du morceau : les « bruits qui sortent des lieux infréquentés..., prêter l'oreille à chaque arbre..., entendre chanter la clarté de la lune ». — Chanter la clarté de la lune ! Il n'hésite jamais devant la nouveauté.

XXVI

Chateaubriand a des économies de mots très adroites.

Au lieu de : « Cette sonnerie, *composée* de trois notes répétées *sans fin*, *forme* un petit air monotone » (Ms. 1826, p. 161), il ôte le verbe « former », et il écrit : « Cette sonnerie *compose*, de trois notes répétées, un petit air monotone » (Édit., p. 158).

Et encore (mêmes pages) : « Le rouge du désir me *montait au visage* », au lieu de : « Cette pensée *me faisait monter* le rouge au visage ».

Et encore : « Son bras gauche avait un mouvement convulsif *qu'il était obligé de contenir* avec sa main droite », au lieu de : « son bras gauche avait un mouvement convulsif *tel*, *qu'il* était obligé *de le* contenir avec sa main droite... ».

Quelques-unes de ses corrections par le mot plus fort sont frappantes :

Par lesquels s'annonçaient les premières inspirations....	*Par qui m'arrivèrent* les premières inspirations....
Les premières *atteintes* des passions.	Les premières *attaques*....
Les tempêtes qui viennent....	Les tempêtes qui affluent....

Malheureux pilote....	Pilote sans expérience....
Les vents indéterminés....	Les vents indécis....

Il avait écrit dans *Atala* : « La clarté gris-de-perle (de la lune) *descendait sur la cime indéterminée* des forêts ». — Il aimait cette épithète. — Mais ailleurs il a voulu être plus exact : « Le jour velouté de la lune *descendait dans les intervalles* des arbres ».

*
* *

L'examen de ces corrections montre que la concision du style a été un des grands soucis de Chateaubriand. Il a toujours écrit avec le moins de mots possible. Quand il ajoute, c'est que son amplification a des agréments nouveaux.

L'image aussi a été l'objet de sa préoccupation constante. Elle le déborde. *Atala* en est rempli. Les *Mémoires* en resplendissent. Mais, si l'image le séduit, il faut reconnaître qu'il se donne parfois autant de peine à la supprimer qu'à la découvrir. Nous le voyons enfin poursuivre incessamment le mot fort, l'expression en relief, la sensation vivante, abandonner la style incolore et rechercher partout l'originalité.

Nous avons tâché de prouver, dans nos deux derniers ouvrages, que ce sont là les grands principes de l'art d'écrire.

Chateaubriand vient de nous en faire lui-même la démonstration.

CHAPITRE IV

LES CORRECTIONS DE FLAUBERT

Le travail dans le style de Flaubert. — Ses théories et ses procédés. — Opinion de M. Faguet. — Les manuscrits de Flaubert. — Refontes et rédactions successives. — Les ratures. La concision. Les auxiliaires. La banalité. Les verbes. Les répétitions. — Manuscrit et corrections de Henri Heine.

L'œuvre de Flaubert est à peu près devenue classique, et il n'est pas surprenant que l'étude de *Salammbô* ait été portée cette année-ci au programme d'agrégation de grammaire. Le réaliste auteur de *Mme Bovary* a exercé sur les lettres françaises une influence qui dure encore. On peut le délaisser un moment, lui préférer des œuvres plus abondantes et plus faciles, on ne le perd jamais de vue. C'est une mode aujourd'hui de le dénigrer par rivalité d'école ou pour secouer le fardeau d'un trop long enthousiasme. Ce dernier hommage non plus ne lui a pas manqué. Mais on a beau dénoncer sa rhétorique, haïr ses procédés, signaler ce qu'il a d'artificiel et de naïf, on ne le diminuera pas. Flaubert, est

depuis Chateaubriand, notre plus grand écrivain français.

Ce qu'on peut accorder, c'est que sa séduction tient souvent, en effet, à la qualité spéciale de quelques-uns de ses défauts. On aime cette forme, parce qu'on voit comment elle est faite. La manière en est discernable ; on constate le travail ; on pénètre le métier ; on devine à chaque ligne les raisons de cet art et de ce labeur. A force d'avoir été travaillée, cette prose est une leçon vivante qui provoque et facilite l'inspiration. C'est peut-être un danger, mais c'est certainement un attrait. Quant à la déprécier comme trop laborieuse, autant nier Guès de Balzac, Voiture, Saint-Évremont, Boileau, ce versificateur de génie, La Bruyère, si expert en procédés, et Montesquieu, cet ajusteur si exact.

Flaubert a incarné le travail. Aucun artiste n'a été plus longuement supplicié par les délices du style. C'est le Christ de la littérature. Pendant vingt ans il a lutté contre les mots, il a agonisé devant les phrases. Il est mort foudroyé, la plume à la main. Son cas est légendaire. Tout a été dit là-dessus. Sa soif de perfection, ses cris d'angoisse, l'unité magnifique de cette existence exclusivement vouée au culte de l'art, ont fait l'objet de nombreuses études, et resteront à jamais pour la critique un sujet d'admiration et de pitié. Tous les grands écrivains ont travaillé. Celui-là s'est tué à la tâche.

Il faut lire dans sa Correspondance les tortures de ce gigantesque effort. Ses cris désespérés ont failli

compromettre sa réputation. Les esprits étroits méprisèrent ce style, quand ils surent la peine qu'il avait coûté. On accusa d'impuissance cette recherche obstinée, sans voir qu'il mettait plus de temps pour durer davantage, tandis que ceux qui ont fait plus vite mourront plus tôt. Le souci de la perfection ne date pas, d'ailleurs, de Flaubert. Tous les prosateurs classiques ont connu ce tourment.

Nous ne transcrirons pas ici les quotidiennes et douloureuses confessions de Flaubert. Les aveux de sa Correspondance rempliraient des volumes. Ce qu'il faut retenir, ce sont les principes généraux de sa méthode, ceux du moins qui peuvent servir à juger les corrections que nous allons relever sur ses manuscrits.

Pendant vingt ans Flaubert passa les nuits et une partie de ses journées à son bureau. Il mettait cinq ans en moyenne pour achever un livre. Il n'eut jamais confiance dans l'inspiration. Persuadé que le goût et la volonté suffisent pour écrire honorablement[1], il se fiait au mot de Buffon : « La patience, c'est le génie[2]. » Soutenir le contraire lui semblait absurde[3]. Il regardait la refonte et la difficulté comme les signes mêmes du talent[4]. Il faisait deux pages par semaine, vingt-cinq pages en six semaines[5],

1. *Corresp.*, II, p. 73.
2. *Ibid.*, II, p. 84.
3. *Ibid.*, II, p. 203, 209.
4. *Ibid.*, II, p. 227.
5. *Ibid.*, II, p. 90.

vingt-sept pages en deux mois[1]. Il s'applaudissait d'avoir terminé en quatre semaines quinze pages et, de juillet à fin novembre, une scène[2]. A chaque instant, dans ses lettres, on relève de pareils aveux[3].

Le travail du style fut chez Flaubert une vraie maladie. Sa sévérité devint puérile à force d'être minutieuse. La moindre assonance l'effarouchait[4]. Passionné d'harmonie, il proscrivait les hiatus et voulait qu'on rythmât la prose comme les vers[5]. Il haïssait surtout le style cliché, banal, composé d'expressions toutes faites, comme : « La tristesse régnait sur son visage. La mélancolie était peinte sur ses traits. Prêter une oreille.... Verser des larmes.... Assiégé d'inquiétudes.... La tristesse qui réside, etc.[6]. » Flaubert cite dans sa correspondance des exemples de ce mauvais style qu'il reprochait à Mérimée[7]. Nous en trouvons d'autres dans

1. *Corresp.*, II, p. 145.
2. *Ibid.*, II, p. 210, 317, 330, 345.
3. « Je viens de recopier au net tout ce que j'ai fait depuis le jour de l'An, ou, pour mieux dire, depuis le milieu de février jusqu'à mon retour de Paris; j'ai tout brûlé; cela fait treize pages, ni plus ni moins : treize pages en sept semaines! Enfin elles sont faites, je crois, et aussi parfaites qu'il m'est possible. Je n'ai plus que deux ou trois répétitions du même mot à enlever et deux coupes pareilles à casser. » (II, p. 388.)
Et encore :
« Quand je t'ai quittée la dernière fois, je croyais être bien avancé à notre prochaine entrevue. Quel mécompte! J'ai écrit seulement vingt pages en deux mois, mais elles en représentent bien cent. (II, p. 349.)
« Le soir, après m'être bien battu les flancs, j'arrive à écrire quelques lignes, qui me semblent détestables le lendemain. Depuis sept semaines, j'ai écrit quinze pages, et encore ne valent-elles pas grand'chose » (II, p. 195.)
4. Voir les chapitres qu'a écrits sur lui Maxime du Camp. (*Souvenirs littéraires*, t. II.)
5. *Corresp.*, t. II, p. 95.
6. Voir notre catalogue des clichés dans notre *Art d'écrire*.
7. « Non, il ne faut jamais écrire des phrases toutes faites. On m'écor-

les lettres adressées en 1867 à Mlle Amélie Bosquet et dont le regretté Félix Frank nous a donné une courte analyse. Flaubert y signale « les métaphores mal suivies » et les « idiotismes usés » comme « les limites de son empire » en parlant d'un fleuve : « L'empire d'un fleuve ! s'exclame-t-il. A bas l'empire ! » « Un cachet puritain. » Il souligne trois fois cachet. « Ma rage est indescriptible ; j'ai besoin de souffler. » Puis, il attaque : « Scellons ce pacte » avec une furie égale : « Où diable avez-vous rencontré des gens qui disent : « Scellons ce pacte ? [1] »

Flaubert supprimait les *qui* et les *que*, les blâmait chez les classiques et ne pardonnait pas les répétitions.

Un pareil travail dépassait toute exigence connue. Tourgueneff en était stupéfait. Que de découragements ! Quelles sueurs d'agonie ! Quels dégoûts parfois de la littérature [2].

Flaubert en arrivait à détester certains mots, certaines syllabes. Il écrivait pour la respiration et pour l'oreille, et ne jugeait un style qu'après l'avoir déclamé. Il soignait la ponctuation autant que l'image, la couleur et la coupe. Il se levait parfois pour chan-

chera vif plutôt que de me faire admettre une pareille théorie. Elle est très commode, j'en conviens, mais voilà tout. » (*Corresp.*, t. III, p. 129.)

1. *Gustave Flaubert d'après des documents intimes et inédits*, par Félix Frank, broch. in-18, 1887, p. 22. La correspondance entre Flaubert et Mlle Amélie Bosquet s'étend de l'année 1859 à 1869. C'est là que Flaubert a exposé le plus franchement ses idées littéraires. Il est regrettable que, malgré toutes les instances, Mlle Bosquet se refuse à la publier.

2. Voir *Les Caractères*, par Fr. Paulhan (Conclusion. Étude d'un caractère, G. Flaubert. 1 vol. in-8°, Alcan), et les belles études de Paul Bourget. (*Nouveaux essais de Psychologie*, p. 132.)

ger une expression, et passait la nuit à refaire cinq ou six fois la page qu'il croyait bonne[1].

A mesure qu'il publiait, Flaubert exagérait encore cette rage de perfection. C'est ainsi qu'il finit par se stériliser dans la dessiccation du style. La prose de *Bouvard et Pécuchet* n'a plus ni chair ni sang ; il ne reste que l'ossature.

Ces défauts sont visibles. On les constate et on les regrette ; mais ils ne sauraient amoindrir Flaubert. La banalité des *Natchez* a-t-elle diminué Chateaubriand ?

M. Faguet prétend que Flaubert avait besoin de travailler pour bien écrire, parce qu'en réalité il écrivait mal, et ce qui le prouve, ce sont les incorrections et les provincialismes de sa correspondance.

C'est beaucoup dire. Flaubert ne surveillait pas ses lettres. Heureux d'être à l'aise, il se lâchait comme un écolier dans un champ, et prenait plaisir à offenser la grammaire et la pudeur.

Ce qui est remarquable, c'est que Flaubert soit devenu un écrivain « classique, dit M. Faguet, au même titre que Chateaubriand » en incarnant précisément le rebours de la spontanéité et du naturel. Tout est voulu chez lui, tout est calculé. Mais, s'il est vrai que les procédés font la saveur de ce style, on devine le profit que l'enseignement littéraire peut tirer de l'étude de ces manuscrits.

Les manuscrits de Flaubert forment une énorme

1. Voir Zola dans ses *Romanciers naturalistes*, p. 214.

compilation. Nous ne saurions trop remercier Mme Franklin-Grout, leur fidèle et dévouée gardienne, d'avoir bien voulu les mettre quelque temps à notre disposition. Mme Franklin-Grout ne nous a pas seulement rendu un inappréciable service, elle nous a donné une de nos plus belles émotions littéraires. C'est avec une admiration attendrie que nous avons étudié ces pages, — il y en a des milliers, — toutes noires de ratures, où on lit jusqu'à huit ou dix rédactions d'un même passage. On reste anéanti devant ce qu'un tel labeur représente de patience, de volonté, d'obstination, et, il faut le dire aussi, de résistance physique. Flaubert écrit par surcharges. D'abord quelques notes indiquant les idées d'un paragraphe. Il reprend ensuite, il développe, la phrase s'étend, s'épanouit. Il relit alors et refait. La naïveté de ces refontes est inconcevable. C'est le tâtonnement continu. On se demande comment un style si parfait a pu sortir d'un si informe chaos. Flaubert retravaille la page achevée, la recommence, change les tournures, essaie des variantes, cherche les mots. Le morceau devient illisible. La phrase déborde. On perd le sens. Il recopie le tout et continue ainsi quatre fois, six fois, huit fois. Il a même criblé de ratures la rédaction qu'il destinait au copiste; et cette dernière, calligraphiée et officielle, il l'a retouchée encore.

Géologue reconstituant un terrain, nous avons essayé de rétablir dans leur ordre les diverses

rédactions. C'est un travail extrêmement difficile, Flaubert n'ayant point paginé les feuilles. Les différentes rédactions ont été écrites au hasard des rectos et des versos, là où il restait du blanc, sans indication chiffrée, de sorte que les textes se croisent et se mêlent. La même feuille contient souvent un passage du premier et du dernier chapitre.

Néanmoins, l'étude sérieuse des ratures permet d'indiquer avec vraisemblance l'élaboration progressive des divers morceaux. On voit s'améliorer peu à peu la première ébauche, toujours banale, et les idées nouvelles s'ajouter aux anciennes.

Les enseignements qu'on peut tirer de n'importe quelles retouches gardant leur signification littéraire, nous donnerons d'abord des exemples de refontes générales, puis des citations empruntées à la copie définitive, revue par Flaubert. Une correction sur un texte jugé excellent est infiniment intéressante, parce qu'elle exprime la dernière version, le choix suprême. Nous avons dû, pour cela, découvrir l'ancienne expression barrée, que Flaubert s'efforce toujours de rendre illisible sous de larges ratures d'encre. Ce travail a exigé bien des heures, et, quoique familiarisé avec le vocabulaire de l'auteur, il nous a fallu souvent deviner, avant de pouvoir lire.

Nous bornerons notre examen à un seul livre, *Madame Bovary*, et quelques phrases de *Salammbô*. Ces corrections, nous les discuterons, nous les éclaircirons, nous tâcherons d'en expliquer les

motifs et d'en souligner la valeur. Un tel exercice doit offrir des résultats très pratiques pour l'enseignement du style.

I

LES REFONTES

Citons d'abord un exemple qui montre la façon dont Flaubert travaillait, ses hésitations, ses tâtonnements continuels. Nous avons choisi la description de Rouen, aperçue au loin par Emma, au moment où la diligence redescend la côte. Nous avons étudié de très près ces différentes rédactions pour fixer l'ordre dans lequel elles ont été écrites.

D'abord Flaubert jette dans un premier morceau les principales idées descriptives. Ces idées, nous les retrouverons chaque fois; nous les verrons changer de forme, se solidifier peu à peu

Voici ce premier morceau :

PREMIÈRE RÉDACTION

Toute la ville apparaissait.

Descendant en amphithéâtre, noyée dans le brouillard.... Entre deux lacs, le champ de Mars, lac blanc à gauche, et la prairie de Bapaume à droite, tandis que, du côté de Guivelly, les maisons allaient indéfiniment jusqu'au môle, à *l'horizon qui remontait*. La rivière *pleine jusqu'au bord. Sa courbe*. Les bateaux dessus. *Forêt de mâts* rayant le ciel gris dans hauteur de bord, aplatis, étant vus à vol d'oiseau et avec une *immobilité d'estampe*. Les îles sans

feuilles *comme de grands poissons noirs arrêtés*.... Les flots blanchissants, aux piles des ponts, où les parapluies, tortues. *La fumée des usines* poussée par le vent *sortait en gros flocons*, décrivant de grands panaches qui *s'effaçaient par le bout*, tourbillonnaient et se courbaient comme des panaches avec les fumées plus minces (filets) des maisons. Les toits d'ardoises noirs, trempés de pluie, luisants sur des plans inégaux, selon les quartiers. Les églises. Le cercle jaune ou violet des *boulevards*, comme une couronne brisée en maints endroits. Quelquefois un *grand coup de vent* d'ouest *chassant les brumes* contre la côte blanche de Sainte-Catherine, *comme des flots légers qui se brisaient* silencieusement contre *la falaise*.

La description est maigre. Il n'y a guère que des idées et, sauf la dernière phrase, rien n'est encore mis en valeur.

Flaubert recommence le morceau.

DEUXIÈME RÉDACTION

On longeait un grand mur, et la ville entière apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre jusqu'au fleuve et perdue dans le brouillard, elle semblait resserrée *entre deux lacs*, le champ de Mars à gauche qui était blanc, et la prairie de Bapaume à droite, qui était verte, tandis qu'*elle s'étalait* (s'élargissait) au-dessous et peu à peu s'éparpillait inégalement, elle se répandait en filets, comme de grandes rainures jusqu'à l'horizon, traversée par une barre d'un livide sombre : la forêt des sapins. *Ainsi vue* d'en haut et presque à vol d'oiseau (d'horizon), la Seine, *pleine jusqu'au bord, arrondissant sa courbe*, semblait ne pas couler. Les *navires tassés* contre les maisons avaient l'air *aplatis sur l'eau*, et leurs mâts, comme une

forêt d'aiguilles, perçaient le ciel gris avec une *immobilité d'estampe, et les longues îles* sans feuilles semblaient çà et là sur la rivière de *grands poissons noirs arrêtés.*

Des taches blanches se roulaient contre les piles des ponts, où l'on croyait voir, à cause des *parapluies, des tortues* qui se traînaient sur le pavé. La fumée des usines (poussait) *sortait à gros flocons* des longs tuyaux de briques, (faisait) déchirait de grands (d'immenses) panaches noirs qui se *perdaient par le bout.* Les toits d'ardoise tout reluisants de pluie (brillaient) chatoyaient inégalement selon la hauteur diverse des quartiers. Les flèches des églises et les mâts comme les lances d'une armée.

Cette seconde description est déjà plus nette, bien qu'abondante et éparse. Flaubert ne surveille pas encore l'exécution : il n'est pas assez maître de ses idées. Nous allons le voir se condenser, fixer le contour des phrases. Des détails se perdront en route. Il renoncera notamment à l'image des parapluies comparés à des *tortues*, et à l'écume de l'eau contre les piles des ponts.

TROISIÈME RÉDACTION

Enfin, *d'un seul coup d'œil*, la ville apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au delà des ponts confusément, *qui allaient en s'interrompant çà et là.* La campagne prolongeait inégalement ses constructions blanches jusqu'au *renflement de l'horizon* (jusqu'à l'extrémité du paysage que terminait comme une longue barre verte la forêt des sapins). Ainsi vu d'en haut et presque à vol d'oiseau, le paysage tout entier avait l'air *immobile comme une peinture.* La Seine, *pleine jusqu'aux bords arrondissait*

(allongeait) *sa courbe* au pied des coteaux verts. Les navires du port, tassés tous ensemble à l'ancre, aplatis sur l'eau, restaient avec une *immobilité d'estampe*. Les îles *de forme ovale* semblaient de *grands poissons noirs arrêtés*. Les hautes cheminées des usines poussaient à gros flocons d'immenses panaches qui (se perdaient) *s'envolaient par le bout*. On entendait vaguement *monter le ronflement des fonderies* avec le carillon (éparpillé) vague, des églises, dont les clochers (piquaient) perçaient la brume grise. Les *boulevards sans feuilles* dessinaient un cercle, faisaient de place en place des *bouquets violets* entre les maisons dont les toits d'ardoise, tout reluisants de pluie, chatoyaient à l'œil inégalement, suivant la hauteur diverse des quartiers. La côte Sainte-Catherine se dressait à gauche, et quelquefois, quand un grand coup de vent d'ouest soufflait, les brumes venaient se briser contre elle, comme les grands flots légers qui se brisent en silence contre une falaise.

Cette fois, la forme s'est resserrée. Il y a encore des bavures, des tâtonnements. Nous voyons apparaître le mot qui rendra l'image définitive, le paysage *immobile comme une peinture* et qui fera supprimer plus loin l'*immobilité d'estampe*. Les autres idées sont en place, à peu près écrites. La forme commence à ne plus remuer.

Flaubert refait une quatrième fois sa description. Il va tâcher de dire plus encore; puis, de peur de trop s'étendre, il se resserrera de nouveau, et cette fois sa rédaction sera bien près d'être définitive.

QUATRIÈME RÉDACTION

D'un seul coup d'œil, la ville apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, *elle s'élargissait au delà des ponts confusément;* puis elle rayait (les prairies) *la pleine campagne*, avec le prolongement multiplié de ses constructions plus blanches, qui s'arrêtaient à la fois inégalement éparpillées, et ensuite, une large surface verte, que coupait comme une barre sombre la forêt de sapins, montait toujours d'un *mouvement égal et monotone* jusqu'à toucher au loin *la base indécise du ciel pâle.* Ainsi vu d'en haut (*et presque perpendiculairement*) *le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture.* Les navires du port, que l'on eût crus aplatis sur l'eau, *se tassaient dans un coin*, amarrés contre les maisons, avec *leurs mâts plus serrés* qu'un *bataillon d'aiguilles.* Le fleuve, plein jusqu'au bord, s'arrondissait largement au pied des coteaux, des collines vertes, et les îles de forme ovale *semblaient de grands poissons noirs arrêtés.* Les hautes cheminées des usines *poussaient à gros flocons d'immenses panaches bruns* qui *s'envolaient par le bout.* On entendait *monter* le ronflement des fonderies *et le carillon* (*éparpillé*) *clair des églises, dont les clochers se dressaient dans la brume.* La courbe des boulevards sans feuilles (défeuillés, dont les arbres n'avaient plus de feuilles) faisaient des (bouquets d'un violet foncé au milieu des maisons) faisaient comme des broussailles violettes au milieu des maisons, et les toits d'ardoises, tout reluisants de pluie, chatoyaient diversement, selon la hauteur des quartiers. Quelquefois, un coup de vent chassait les brumes de la ville (emportait d'un seul souffle les vapeurs éparpillées) qui allaient se tasser contre la côte Sainte-Catherine, comme de grands flots aériens qui venaient se briser silencieusement contre cette falaise pâle....

Une seule chose explique ce perpétuel recommencement et un effort si peu sûr de lui-même : c'est que Flaubert répudiait la phrase de fantaisie, la phrase à arabesques. Son idéal était le style classique, logiquement construit, architecturé, bien en ordre, les incidentes à leur place; et il lui fallait presque un travail mécanique pour introduire ses idées dans ce moule choisi d'avance.

CINQUIÈME ET SIXIÈME RÉDACTIONS

Voici l'avant-dernière rédaction. Flaubert s'y débarrasse des détails qui n'ajoutent rien, arrondit le tout et coule en bloc. Nous soulignons les inutilités qui restaient encore et qu'il supprime pour son dernier texte.

CINQUIÈME RÉDACTION	TEXTE DÉFINITIF
Elle longeait un mur et la ville entière apparaissait.	Puis, d'un seul coup d'œil, la ville apparaissait.
Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au delà des ponts, confusément. La pleine campagne *que traversait comme une ligne sombre la forêt des sapins*, remontait ensuite d'un mouvement monotone, jusqu'à toucher au loin la ligne indécise du ciel pâle. Ainsi vu *presque perpendiculairement*, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture; les navires *ancrés avec leurs mâts, tassaient leurs mâts comme une forêt d'aiguilles*; le fleuve	Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au delà des ponts, confusément. La pleine campagne remontait ensuite d'un mouvement monotone jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle. Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture : les navires, à l'ancre, se tassaient dans un coin; le fleuve arrondissait sa courbe au pied des collines vertes, et les îles de forme oblongue semblaient sur l'eau de grands

plein jusqu'aux bords, s'arrondissait largement au pied des collines vertes et les îles, de forme oblongue, *semblaient être* sur l'eau, de grands poissons noirs arrêtés. Les cheminées des usines poussaient à *gros flocons d'immenses panaches* bruns qui s'envolaient par le bout. On entendait *monter* le ronflement des fonderies, avec le carillon clair des églises qui se dressaient dans la brume. Les arbres des boulevards sans feuilles, *interrompus parfois*, faisaient comme des broussailles violettes au milieu des maisons; et les toits, tout reluisants de pluies, *chatoyaient diversement*, selon la hauteur des quartiers. Parfois un grand coup de vent *balayait d'un seul souffle, les vapeurs éparpillées, et quand il venait de l'Orient, les poussait* vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient, en silence, contre une falaise.

poissons noirs arrêtés. Les cheminées des usines poussaient d'immenses panaches bruns, qui s'envolaient par le bout. On entendait le ronflement des fonderies, avec le carillon clair des églises, qui se dressaient dans la brume. Les arbres des boulevards sans feuilles faisaient des broussailles violettes au milieu des maisons; et les toits, tout reluisants de pluie, miroitaient inégalement, selon la hauteur des quartiers. Parfois un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens qui se brisaient en silence contre une falaise.

Il n'y a, on le voit, pas grande différence entre ces deux morceaux.

Flaubert n'avait plus qu'à élaguer et à supprimer *La forêt de pins comme une ligne sombre* nuisait à l'image principale et la masquait. Il l'enlève.

Ainsi vue perpendiculairement lui a paru d'un style trop géométrique. *Ainsi vue d'en haut* était plus simple.

Les navires ancrés avec leurs mâts offraient d'abord

un sens équivoque. Les *navires ancrés* suffisaient. Il renonce à l'image : *forêt d'aiguilles.*

Au lieu de : *le fleuve s'arrondissait largement*, il a mis : *le fleuve arrondissait sa courbe*, parce qu'il avait écrit plus haut : la ville *s'élargissait* confusément; et il a ôté : « *plein* jusqu'aux bords » parce qu'il y avait aussi plus haut : « *pleine* campagne ».

« Les îles *semblaient être* de grands poissons » était lâche. Il simplifie : « Les îles *semblaient* de grands poissons. »

« Les cheminées des usines poussaient *à gros flocons d'immenses* panaches de fumée. » Flaubert supprime *à gros flocons*, inutile, puisqu'il y a : « *d'immenses* panaches ».

« On entendait *monter* le ronflement des fonderies. »

« On *entendait* le ronflement » suffit; *monter* reste dans l'idée, puisqu'on est sur une hauteur.

Les arbres des boulevards sans feuilles, *interrompus parfois*. Pourquoi *interrompus parfois?* c'était inutile. Cela n'ajoutait rien et ne montrait rien.

« Les toits *chatoyaient* diversement. » *Miroitaient* était en effet le mot propre, et cela évite : les *toits chatoi....*

Enfin Flaubert remplace la longue phrase : *Parfois un grand coup de vent balayait d'un seul souffle*, par l'expression sobre : *Un coup de vent emportait.*

Toutes ces corrections sont justes, nécessaires, d'un goût parfait. C'est en méditant de pareils exemples qu'on peut apprendre par quel travail, par

quelle application on atteint la forte simplicité du style[1].

II

Donnons un deuxième exemple de refontes successives. Nous choisissons à dessein un *court* morceau : la scène de l'Extrême-Onction, administrée à Emma Bovary mourante.

PREMIÈRE RÉDACTION-PROJET

Le prêtre dit le *Misereatur* et l'*Indulgentiam* et, étendant la main droite, prononça des paroles d'absolution et commença les onctions, qui devaient remettre ses péchés, comme par ces parties du corps, avec l'extrémité du pouce droit, qu'il trempe chaque fois dans l'huile des infirmes, renfermée dans un vase d'argent.... Aux yeux, sur les paupières qu'il ferma, aux narines, sur les lèvres, sur les mains....

1. Cette étude sur Flaubert a d'abord paru dans la *Revue Bleue* (13 et 20 décembre 1902). Voici en quels termes très justes M. Demaison résumait dans les *Débats* l'impression que lui ont donné ces six rédactions de la description de Rouen : « La première est une suite de notes, notes brèves et sans lien : il n'y a guère que les idées, çà et là l'indication d'une image, et une seule phrase dont le contour soit à peu près fixé. D'une version à l'autre, le progrès est sensible; mais combien lent! Jusqu'à l'avant-dernière étape, la phrase reste embarrassée d'un bagage inutile et lourd. Trop consciencieux, Flaubert n'a voulu oublier aucun détail; il n'a repoussé d'abord aucune des idées qui lui sont venues; ce n'est qu'au dernier moment qu'il renonce aux mauvaises; il n'atteint à la perfection rêvée qu'en rejetant presque la moitié du morceau qui lui a coûté tant de peine. A comparer ces versions successives, on se convainc qu'il n'y a pas la moindre exagération dans ce que l'on nous rapporte du « martyre » de Flaubert. Forme et pensée paraissent avoir été chez lui, également rebelles; et son goût n'était point assez spontané pour l'avertir tout de suite quand il faisait fausse route. Rien n'est plus intéressant que l'étude de ces corrections pour les curieux de littérature. »

Flaubert, se contente, dans cette première note, d'écrire le *geste général*. Il indique les cinq sens, mais il n'a pas encore trouvé les images qui s'y rapportent.

DEUXIÈME RÉDACTION

Le prêtre récita le *Misereatur* et l'*Indulgentiam* et, après des paroles d'absolution, trempant le pouce droit dans l'huile sainte, il commença les onctions, *pour effacer sur tous les membres les souillures du péché. Il lui ferma de l'index les paupières* et toucha d'abord *ces yeux qui*... les narines qui *se délectaient à la suavité des odeurs*... les lèvres, paroles *et gourmandises*... aux doigts qui avaient passé dans la chevelure de ses amants et qui se réjouissaient à tous les *contacts*...

C'est presque le même morceau; mais Flaubert commence à préciser les pensées qu'il développera pour les narines, les lèvres et les doigts.

TROISIÈME RÉDACTION

Il prononça les onctions qui devaient *effacer sur tous ses membres les souillures du péché*, d'abord sur les yeux, *ses longs yeux pleins de flammes* autrefois, quand ils (enviaient) *convoitaient* toutes les *somptuosités terrestres;* puis, sur les narines *dilatées autrefois, friandes* de brises tièdes et de senteurs amoureuses, ensuite sur sa bouche qui avait *bégayé de tendresse* (gourmandise raffinée des mensonges), qui avait soupiré de toutes les convoitises, qui avait menti, *qui s'était ouverte pour les cris de la luxure*, puis sur les mains *aux doigts effilés dont le souple épiderme frémissait à tous les contacts* et que les vers *du*

tombeau ne pourraient même pas chatouiller (!!) ne feraient même pas...

Cette fois, l'image accompagne chacun des cinq sens. Les phrases d'essai sont développées. Flaubert n'aura plus qu'à effacer pour fixer le fond.

Voici maintenant l'avant-dernière version. Nous la mettons en regard du texte définitif, et nous imprimons en italiques ce que Flaubert a encore retranché comme inutile :

QUATRIÈME RÉDACTION	TEXTE DÉFINITIF
Ensuite il récita le *Misereatur* et l'*Indulgentiam et prononça à voix haute quelques paroles d'absolution*, et trempant son pouce dans l'huile *sainte*, il commença les onctions : d'abord sur les yeux, qui avaient tant *envié* toutes les somptuosités terrestres ; puis sur les narines, *autrefois* friandes de brises tièdes et de senteurs amoureuses ; puis sur la bouche, qui s'était ouverte pour le mensonge, qui avait gémi d'orgueil et crié dans la luxure ; puis sur les mains, *dont le souple épiderme... jadis qui se plaisaient* aux contacts suaves et que *les vers du tombeau ne pourraient même plus chatouiller ;* puis sur les pieds *qui l'avaient portée aux rendez-vous, foulé le pavé des rues* et qui ne marcheraient plus.	Le prêtre récita le *Misereatur* et l'*Indulgentiam*, trempa son pouce droit dans l'huile et commença les onctions : d'abord sur les yeux, qui avaient tant convoité toutes les somptuosités terrestres ; puis sur les narines, friandes de brises tièdes et de senteurs amoureuses ; puis sur la bouche, qui s'était ouverte pour le mensonge, qui avait gémi d'orgueil et crié dans la luxure ; puis sur les mains, qui se délectaient aux contacts suaves ; et enfin sur la plante des pieds, si rapides autrefois, quand elle courait à l'assouvissance de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus.

On voit la supériorité de la dernière version.

Envié les somptuosités terrestres était un mot faible. *Convoité* est plus fort, plus exact.

Flaubert sacrifie le « souple épiderme », et, au lieu de « *se plaisaient* aux contacts suaves », il met le mot plus fort : « qui *se délectaient* ».

Il renonce enfin à la ridicule idée du chatouillement des pieds; et, d'une seule phrase : « si rapides autrefois quand elle courait à l'*assouvissance* de ses désirs » (un mot à la Bossuet), il remplace le banal : « qui l'avaient portée aux rendez-vous et foulé le pavé ».

III

LES RATURES

Nous avons cité jusqu'ici des exemples de rédaction qui montrent avec quelle lenteur Flaubert procède à l'engendrement d'un morceau.

Donnons maintenant quelques exemples de ratures simples, changements de phrases ou changements d'expressions, pris dans le dernier texte, que l'auteur a revu et corrigé avant de le livrer au copiste.

Nous mettons en italiques, dans le texte revu, les mots supprimés par Flaubert. On n'a qu'à comparer à droite le texte de l'édition, pour voir comment ces mots sont remplacés.

DERNIÈRE RÉDACTION	MÊME TEXTE, CORRIGÉ POUR L'ÉDITION
Elle songeait *quelquefois, quand elle était seule surtout,*	Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus

que c'étaient là *pourtant* les plus beaux jours de sa vie, lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu sans doute s'en aller vers ces pays *faits tout exprès* pour les *lendemains de mariage.*

beaux jours de sa vie, lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu sans doute s'en aller vers ces pays *à noms sonores, où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresses.*

(*Madame Bovary*, p. 43.)

Par la première suppression, Flaubert enlève le mauvais effet résultant de trois conjonctions : « Quelquefois..., surtout..., pourtant... » et, en allongeant la dernière phrase, il change une finale de paragraphe très plate en finale très harmoniense

IV

Flaubert, qui a tant aimé l'épithète, en est sobre parfois :

Quand le soleil se couche, on respire au bord des golfes le parfum *suave* des citronniers *en fleurs.*

Quand le soleil se couche, on respire au bord des golfes le parfum des citronniers.

D'autres fois, il sacrifie des images trop vives, d'un goût grossier.

C'est ainsi (*Édition*, p. 47) qu'il a supprimé cette phrase :

Quand elle eut ainsi un peu *battu le briquet sur son cœur*, et qu'elle *s'y fut écorché les doigts de sa volonté.*

Nous lisons ailleurs :

Une fois dix heures sonnées, il s'endormait, et souvent

sa tête *ballottante* allait roussir la mèche de ses bonnets de coton à la flamme de la chandelle....

Il adoucit l'épithète :

Une fois dix heures, il s'endormait, et souvent sa tête *alourdie* allait roussir la mèche de ses bonnets, etc.

Elle prenait à travers champs.... Son foulard, noué sur sa tête *claquait* au vent.

Claquait au vent a été remplacé par : *s'agitait au vent.*

Plus loin :

Quand elle s'en revenait de chez lui, elle jetait tout à l'entour des regard *effarés.*

Regards *effarés* a été remplacé par regards *inquiets*

Dans le chapitre XIII de *Salammbô*, Flaubert avait écrit (dernier texte) :

Le croissant de la lune *luisait* en plein azur.

Il a trouvé plus simple de corriger par :

Le croissant de la lune *brillait* dans le ciel.

Il a pourtant employé ce mot dans un autre passage à la lune :

Luisante et ronde, tu frôles les monts comme la roue d'un char. (*Salammbô.*)

La Fontaine avait dit :

La lune alors *luisait.* (*Le Renard et les Dindons.*)

Ailleurs :

Aucun ne la considérait avec une attention *plus âpre* qu'un jeune chef Numide.

Il remplace simplement par :

Aucun ne la regardait comme un chef Numide....

Dans le passage suivant, au contraire, Flaubert pousse l'image :

Des bracelets à médaillon *bordaient* les corsages, scintillaient aux poitrines, *remuaient* sur les bras nus.	Des bracelets à médaillon *frissonnaient* aux corsages, scintillaient aux poitrines, *bruissaient* sur les bras nus

V

Le choix du mot plus fort n'est pas une règle absolue. C'est souvent le mot plus faible qu'il faut employer. Mais, en général, le mot le moins éloquent, le plus ordinaire, le moins significatif est presque toujours celui qui vient d'abord sous la plume.

Flaubert avait écrit (dernière rédaction de *Salammbô*) :

Comme les conquérants, qui *se plaisent* à exterminer....

Le verbe : *se plaisent* était faible. Les conquérants, ivres de leurs victoires, font plus que *se plaire*.

Il rature et met l'expression saillante :

Comme les conquérants, qui *se délectent* dans leurs exterminations. (*Édition*, p. 183.)

Autre exemple :

Un émoi continuel, agitait le collège des pontifes.

Flaubert renforce :

Une anxiété permanente agitait le collège des pontifes.

Ailleurs :

	CORRECTIONS.
Il se labourait la *figure* avec ses ongles.	Il se labourait la *face* avec ses ongles.
J'ai *travaillé* dans les étuves.	J'ai *haleté* dans les étuves.
Mais la haine *fit oublier* toute réserve.	Mais la haine *emporta* toute réserve.

VI

Nous l'avons dit souvent :

L'effet d'une description n'est pas dans la longueur, mais dans l'énergie. Voici comment Flaubert savait les condenser :

Les joncs sifflaient à raz de terre : la *cime* des bois se *courbait comme une branche*, et les feuilles des hêtres, *à la file*, *se communiquant vite leur mouvement*, bruissaient *toutes à la fois*, en un frisson rapide, *tandis que* les *cimes* agitées, se balançant toujours, continuaient leur grand murmure.	Les joncs sifflaient à raz de terre, et les feuilles des hêtres bruissaient en un frisson rapide, tandis que les cimes, se balançant toujours, continuaient leur grand murmure. (*Edit.*, p. 49.)

Ces lignes sont un modèle de concision. Ce qu'il y avait de force dans les idées est resté; ce qu'il y avait de faible s'est perdu en route.

VII

AUTRES EXEMPLES DE RAPIDITÉ

Quand l'ennui d'Emma *quelque temps se fut arrêté sur cette déception, et que les souvenirs du passé comme une danse, eurent bien tourné tout autour de sa tête*, la place de nouveau resta vide et alors la série des mêmes journées recommença.

Après l'ennui de cette déception, son cœur de nouveau resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença.

(p. 68.)

Flaubert pousse la condensation jusqu'à son point extrême. Son grand effet vient de là :

Le bourg était endormi. *La lune brillait.* Les piliers des halles allongeaient *sur la place obliquement* de grandes ombres. La terre, *plus légère sous les pas, douce sous les pas*, était toute grise, comme par une nuit d'été.

Le bourg était endormi. Les piliers des halles allongeaient de grandes ombres. La terre était toute grise, comme par une nuit d'été.

Et ceci encore :

Dès lors le souvenir de Léon fut le centre de ses ennuis, *l'occupation de son désœuvrement, la compagnie même de sa solitude*, et il y pétillait comme dans un steppe de Russie un feu *que des voyageurs disparus ont laissé* sur la neige.

Dès lors ce souvenir de Léon fut comme le centre de son ennui; il y pétillait plus fort que dans un steppe de Russie un feu de voyageurs abandonné sur la neige.

(*Edit.*, p. 136.)

Flaubert a sorti l'idée qui résume ces lignes; il rejette l'encombrement des mots, l'amplification

banale composée d'équivalents, et il sert l'image-mère toute seule.

Voici une description prolixe, doublée d'une image de mauvais goût, que Flaubert simplifie en trois fortes lignes.

Mais, *sous la poésie* de l'heure présente, sa vie passée, si *longue* cependant, se rapetissait tout à coup, *rentrant en soi comme les tubes d'une lorgnette*, et elle doutait presque de l'avoir vécue, tant la place maintenant en était petite dans sa pensée. Tout cela lui paraissait de loin comme le souvenir d'un rêve.	Mais, aux *fulgurations* de l'heure présente, sa vie passée, si *nette* jusqu'alors, *s'évanouissait* tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. (*Edit.*, p. 56.)

Non seulement ceci est une simplification, mais quels changements énergiques : *fulgurations de l'heure* présente, au lieu de : la *poésie de l'heure* présente; *si nette*, au lieu de *si longue; s'évanouissait*, au lieu de : *se rapetissait*.

Exprimer sa pensée avec le moins de mots possible a toujours été une loi pour Flaubert.

Voici comment il modifie une mauvaise tournure trop souvent employée dans le style :

Elle faisait des efforts pour se tenir éveillée, afin de prolonger l'illusion de cette vie luxueuse, *qu'il allait tout à l'heure falloir abandonner.*	Elle faisait des efforts pour se tenir éveillée, afin de prolonger l'illusion de cette vie luxueuse, *qu'il lui faudrait tout à l'heure abandonner.* (*Edit.*, p. 58.)

VIII

Mme Bovary, on s'en souvient, a gardé l'éblouissement de la luxueuse fête donnée à la Vaubyessard, aux premiers temps de son mariage. Plus tard, amoureuse de Léon, elle est prise par le même regret de sa personne absente. Elle le revoit, comme elle revoit l'ancienne fête.

Nous trouvons ici, dans le dernier manuscrit de Flaubert, une description de pure rhétorique, dont il a senti le côté artificiel et qu'il a eu le bon goût de supprimer. La voici :

Il (Léon) était nombreux comme une foule, plein de luxe lui-même et d'irritation; mais, au souvenir de la vaisselle d'argent et des couteaux de nacre, elle n'avait pas tressailli si fort qu'en se rappelant le rire de sa voix et la rangée de ses dents blanches. Des conversations lui revenaient à la mémoire, plus mélodieuses et pénétrantes que le chant des flûtes et que l'accord des cuivres. Des regards qu'elle avait surpris lançaient des feux comme les girandoles de cristal, et l'odeur de sa chevelure et la douceur de son haleine lui faisaient se gonfler sa poitrine mieux qu'à la bouffée de serre chaude et qu'au parfum des magnolias.

Flaubert a eu raison de supprimer ces lignes. Il n'était que trop enclin à ces sortes d'amplifications littéraires. On les rencontre fréquemment sous sa plume; celle ci, entre autres,qui est très belle, cette fois, parce qu'elle est tout à fait en situation :

La tendresse des anciens jours leur revenait au cœur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas, et projetait dans leurs souvenirs des ombres plus démesurées et plus mélancoliques que celle des saules qui s'allongeaient sur l'herbe. (*Édit.*, p. 220.)

IX

On sait que Flaubert s'interdit autant que possible l'emploi des verbes auxiliaires.

Quand il ne peut s'en passer, il les atténue.

Au lieu de : « Elle tâchait de deviner quelles *pouvaient être* les chambres de tous ceux qu'elle avait remarqués... », il corrige : « Elle tâchait de deviner quelles *étaient* les chambres de tous ceux qu'elle avait remarqués.... »

D'autres fois, il supprime les auxiliaires, et la phrase s'en trouve mieux.

DERNIER TEXTE	CORRECTIONS
Il caressait de la main les enfants qui jouaient devant les portes, n'entrait jamais au cabaret, *était* d'ailleurs plein de moralité comme un médecin doit *être*.	Il caressait les enfants, n'entrait jamais au cabaret, et d'ailleurs inspirait de la confiance par sa moralité. (*Edit.*, p. 66.)
Son grand œil bleu levé vers les nuages *parut être* à Emma plus limpide et plus beau que ces lacs de montagne où le ciel se mire.	Son grand œil bleu levé vers les nuages, *parut* à Emma plus limpide et plus beau que ces lacs de montagne où le ciel se mire. (*Edit.*, p. 206.)

X

Quand Flaubert trouve le mot propre, il est rare que ce mot ne simplifie pas son style.

Il avait écrit :

La joie de pouvoir enfin se gorger à l'aise *éclatait dans* tous les yeux. (Festin des Barbares.)

Il remplace par :

La joie de pouvoir enfin se gorger *dilatait* tous les yeux.

XI

Mais ce que Flaubert évite avec un tact infaillible, c'est le style banal. Il le remplace par la simplicité, et c'est là sa force, comme dans cet exemple :

DERNIER TEXTE	CORRECTIONS
Elle se tut et, pressant à deux mains son cœur *qui battait trop fort*, elle resta *pendant quelques minutes* à savourer *délicieusement* l'agitation de tous ces hommes.	Elle se tut et, pressant son cœur à deux mains, elle resta quelques minutes, les paupières closes, à savourer l'agitation de tous ces hommes. (*Salammbô*, Le Festin.)
On le vit glisser *plus rapide* qu'un oiseau entre les proues des galères, puis réapparaître *successivement....*	On le vit courir entre les proues des galères, puis réapparaître le long des escaliers.... (*Id.*, p. 17.)

On voit ce qu'un style robuste peut gagner à être débarrassé des expressions et des adverbes faciles qui lui donnent l'air banal.

XII

Les écrivains ordinaires abusent du verbe *mettre*, et du verbe *faire* :

Le soleil faisait comme une tache..., faisait contraste..., mettait une couleur rose sur la plaine, etc.

Ces verbes *passe-partout* dispensent de chercher le mot propre. Flaubert s'en sert trop souvent. Mais, dans bien des passages, il les remplace par le mot exact.

Ils *faisaient* avec leurs doigts des chiffres sur le sable.	Ils *dessinaient* avec leurs doigts des chiffres sur le sable. (p. 36.)
Les torches *faisaient* des taches rouges.	Les torches *jetaient* des taches rouges. (p. 112.)
Il *faisait* semblant de se vouloir cacher.	Il *feignait* de se vouloir cacher. (p. 112.)
... une pâte *faite* avec du froment.	Une pâte *composée* avec du froment. (p. 113.)

XIII

On sait avec quel soin Flaubert évitait les répétitions. On n'en trouve pas beaucoup dans son style. En voici pourtant une, prise dans la *Tentation de saint Antoine*, le livre auquel il a travaillé pendant vingt ans. Nous la citons à titre de rareté : « Sur le péristyle du Temple il y avait un homme qui portait

un carcan de fer à son cou. Il prenait des charbons dans un réchaud et il s'en faisait sur la poitrine de *larges* traînées, en appelant : Jésus ! Jésus ! Le peuple disait : « Ce n'est pas permis. Lapidons-le. » Lui, il continuait. C'étaient des choses inouïes, transportantes. Des fleurs *larges* comme le soleil tournaient devant mes yeux. » (*La Tentation de saint Antoine*, p. 94, passage Priscilla, après Tertullien.)

On lit dans *Salammbô* (p. 35) :

« Une *fureur* de joie m'emporte » et huit lignes plus loin : « Il retomba tout en *fureur.* »

Le manuscrit nous apprend que cette répétition est une erreur typographique. Flaubert a écrit : *tout en sueur.*

Il avait mis : « Il se jeta derrière eux et il se couvrait de leurs corps. » Il remplace par : « Il s'abritait de leurs corps », parce que le mot *découvrait* se trouvait quatre lignes plus haut (*Salammbô*, p. 42.)

Il fuit avec soin les mauvaises assonances :

Il avait écrit :

Quelques-uns même les engageaient à ne *pas partir par* exagération de politique.

Il évite *pas partir par*, en remplaçant : « Quelques-uns même les engageaient à *ne pas quitter la ville*, par exagération de politique. »

Nous pourrions continuer ces citations. Il nous suffira, je pense, d'avoir indiqué, par ces exemples, les procédés de Flaubert. Quelque opinion qu'on ait sur son talent, aucune de ces corrections n'est à

blâmer; toutes sont excellentes et pleines de fructueuses leçons. Les principes qui l'obligeaient à se corriger relèvent de la plus pure doctrine littéraire. Il n'a péché que par rigueur d'application. Retenons ses théories; mais gardons une juste mesure entre le labeur à outrance et la facilité trop tôt satisfaite[1].

UN MANUSCRIT DE HENRI HEINE

Nous venons de voir Flaubert procéder par tâtonnements, refondre sa rédaction avec une lenteur et une difficulté presque puériles. Henri Heine eut les mêmes hésitations. Notre distingué confrère, M. Jean Bourdeau, possède quelques-uns de ses manuscrits. Ils sont noirs de ratures. Les plus beaux

1. Pour aider le travail des candidats à l'agrégation de grammaire, où figuraient plusieurs chapitres de *Salammbô*, M. Alexandre Weil, dans la *Revue Universitaire* du 15 avril 1902, a parlé des manuscrits de Flaubert. M. Weil s'est borné à quelques indications spéciales. Il cite les brefs canevas écrits en marge par Flaubert, et les compare avec les phrases imprimées. Il mentionne des suppressions d'images, des changements de mots, certaines modifications du texte dans diverses éditions. M. Weil n'avait pas à se préoccuper de l'enseignement du style.

Une intention plus littéraire se dégage de la courte étude publiée par M. Émile Faguet dans la *Revue Bleue* du 3 juin 1899. Faute d'avoir les manuscrits, M. Faguet a comparé le texte de l'édition définitive de *Madame Bovary* (Charpentier, 1880) avec celui de la *Revue de Paris*, où ce roman parut, du 1er octobre au 15 décembre 1856. Après avoir cité des changements de phrases très intéressants, M. Faguet conclut comme nous : « Toutes les corrections que nous venons de relever, dit-il, nous satisfont mieux que le texte primitif. Flaubert avait peu le sens critique sur les autres; il en avait un assez vif et assez sûr relativement à lui-même. Dans ces conditions, il est heureux qu'il eût cette fureur de remaniements, ratures et corrections qu'on sait assez qui fut la sienne. »

vers de Heine sont souvent ses plus laborieux. Il change d'idée pour des raisons de métier ; il écrit le contraire de sa pensée pour éviter une répétition.

M. Bourdeau a bien voulu nous communiquer un de ces manuscrits : une lettre adressée à Dumas père. Nous allons voir le grand poète recommencer perpétuellement ses phrases, piétiner, rabâcher, ânonner, avec une inexpérience incroyable. C'est positivement enfantin.

PREMIER TEXTE ET CORRECTIONS	CORRECTIONS ET REFONTES
Mon cher Dumas,	
On m'a *fait la lecture* d'un de vos derniers numéros, et j'y *reconnais votre incomparable bonté de cœur* dans *la nouvelle* où vous faites, *avec votre incomparable bonté de cœur*, une *nouvelle* quête en faveur de votre grande clientèle les malheureux.	On *m'a lu hier* plusieurs de vos derniers numéros et *je vois que vous faites avec votre infatigable bonté de cœur* une nouvelle quête au profit de votre grande clientèle les malheureux.
Je m'empresse de répondre à cet appel en vous envoyant ci-joint un billet de 50 francs sur la banque de Zurich, qui m'arrive et dont je voudrais me débarrasser aussitôt aussi honnêtement que possible. Je veux vous avouer.... Il faut que je vous dise pourquoi.	
D'abord parce que ce billet ne *sent pas bon; il exhale l'odeur d'un âne enragé qui me donne des nausées*, qui voudrait mordre et qui ne saurait que *brailler*.	... Il exhale une odeur d'âne, *celle d'un âne enragé, qui voudrait mordre et qui ne sait que braire.*
Ce billet sent mauvais. Il exhale une odeur d'âne qui me donne des nausées. L'âne est vraiment l'animal qui m'est le	

plus antipathique. C'est une *idiosyncration qui date déjà de mon enfance....* Je me souviens déjà *dans mon enfance* j'eus toujours une peur horrible, quand j'entendais braire un âne. Je n'ai jamais pu vaincre cette idiosyncratie que je partage avec beaucoup des nôtres. Le rugissement d'un lion ou d'un tigre ne me fait pas trembler.

... *une peur horrible...* et je me sauvais à toutes jambes.

... je n'ai *jamais pu vaincre cette peur horrible que je*, etc.

Les loups affamés qui me poursuivaient quelquefois la nuit dans la forêt ne m'effrayaient guère [et je riais de] par leurs hurlements.

Le miaulement des chats m'est déjà plus pénible, *quoique je n'en aie pas cette peur, comme Meyerbeer*, qui pâlit à la seule vue d'un chat. Un disciple de Pythagore dirait parce qu'il *était autrefois une pauvre souris...* que cette peur qu'il a encore... *ayant été autrefois une souris*, le *cœur de souris serait resté dans le corps métamorphosé en grand maestro...* a été une pauvre souris pendant son existence antérieure. Le *peureux cœur de la souris serait resté par hasard dans le corps du grand maestro...* je me trouve également mal à l'aise quand j'entends.... Le grognement des cochons ne m'amuse pas non plus, et, *quand on les tue, je préfère à leurs cris la musique de Meyerbeer*. Ce n'est qu'avec beaucoup de la peine que je me suis fait aux aboiements des chiens, des chiens de toute espèce et je suis arrivé à me

Le miaulement des chats m'est déjà plus pénible, *mais il ne m'inspire pas l'épouvante qu'il cause à mon illustre compatriote Meyerbeer*, qui pâlit à la seule vue d'un chat. Un disciple de Pythagore, *qui croit à la métempsycose*, dirait que le grand maestro a été une pauvre souris dans son existence antérieure et qu'il se trouve avoir encore dans *son corps actuel le cœur peureux de la souris qui a peur du chat.*

... et *quand on tue un porc, je préfère aux maladies qu'il fait entendre la musique du même grand maestro Giacomo Meyerbeer*. Ce n'est que par une longue habitude que je me suis fait aux....

moquer des aboiements combinés de toute une meute qui voudrait troubler mon sommeil....

... du boule-dogue jusqu'au plus petit roquet....

Mais la bête que je redoute, qui m'inspire de l'effroi, je l'avoue, ce sont les braillements d'un âne, que l'on aurait mis en fureur, comme font nos petits espiègles, en lui fourrant une poignée de poivre dans le derrière....

... comme je l'ai dit, c'est l'âne et ce qui m'est tout à fait insupportable, ce sont les braillements....

Les cris que pousse alors l'animal irrité qui voudrait mordre, mais qui ne saurait que braire, me remplit d'épouvante et je me sens mal à l'aise, je ne ris nullement comme les autres en entendant les transports de ce terrible et intarissable hi ha, de cet hiatus baroque, scurrile et intarissable, enfin de tous ces accents innommés et presque sublimes de stupidité, etc. [1].

Cet âne torturé n'en est pas moins une vilaine bête, car dans *ses cris sortants... ses ignobles... la sottise incarnée avec la méchanceté...* car *ses cris de rage* révèlent tout ce qu'il y avait d'*arrogance* et d'*ignoble envie*, d'*impertinence*, de *sotte rancune* et d'insigne mauvaise foi, dans cet être absurde dont les *allures étaient ordinairement toujours* si *bonaces et si humbles*, dont la *niaise gravité* avait parfois quelque chose de *respectable* et dont la *simplicité*... l'air *simple*... faisait croire... mine

Cet âne torturé n'en est pas moins une vilaine et méchante bête, car *ses cris désespérés révèlent tout ce qu'il y avait d'arrogance, d'envie, d'impertinence, d'ignoble rancune, d'insigne mauvaise foi et même d'astuce cachée dans les entrailles de* cet être absurde qui d'ordinaire était si humble, qui *supportait les coups de bâton* avec une si *touchante modestie*, qui possédait cette *vulgarité grave* qu'on croit toujours alliée à une certaine *honnêteté*, qui était trop *sot*, trop *insipide*,

1. Nous omettons de reproduire les mêmes expressions que Heine répète encore pendant des lignes.

grave et niaise et *sotte* componction pouvait être pris pour de la *respectabilité*... et dont surtout la niaiserie ennuyeuse passait... dont la *sotte gravité*, la componction et la *vulgarité* avaient quelque chose... *passaient* pour... *ressemblaient*... *avaient quelque chose* de bourgeoisement *respectable* et dont la *mine niaise* dénotait... nous apparut même comme de l'*honnêteté*... était pour beaucoup de monde un *signe d'honnêteté*... de sorte qu'on disait de lui : l'*honnête*....

trop *niais*, pour qu'on ne le tînt pas pour *honnête*, qui semblait toujours dire : je suis un imbécile, donc je suis *honnête*... je n'ai pas d'esprit, donc j'ai un caractère *honnête* et qui, en effet, [pouvait réussir *à se faire*] arrivait parfois à être nommé *l'honnête*.

L'individu qui m'envoie ce billet nauséabond est un *compatriote allemand et prétend m'avoir autrefois réfugié à Paris dans la lettre à la fois pleurnicheuse et arrogante, qui prétend à présent m'avoir emprunté 50 francs il y a* vingt ans, lorsqu'il était un pauvre diable, *mais qui aujourd'hui voulait s'acquitter envers moi de toute obligation.*

L'individu qui m'envoie ce billet nauséabond est *un de mes compatriotes, réfugié autrefois à Paris, qui prétend m'avoir emprunté 50 francs* il y a une vingtaine d'année, lorsqu'il était, comme il dit, un pauvre diable, mais qui *m'annonce maintenant vouloir s'acquitter envers moi de toute obligation.*

J'ai beau fouiller mes souvenirs, *je n'ai aucune souvenance (comme la somme est si minime...)* après un si long laps de temps, après vingt ans *je ne saurais me souvenir d'une somme si minime* que j'ai probablement donnée, mais certes pas à titre de prêt....

Je ne peux pas me souvenir de ce fait, la somme étant minime, je ne saurais après un pareil laps de temps *me rappeler si je l'ai donnée ou non.* Ce monsieur l'a *reçue réellement de moi*.... Il est bien possible et même probable que l'individu en question *ait reçu de moi ces 50 francs*, mais à coup sûr ce n'était pas à titre de prêt. La *modicité de la somme* en est pour moi une preuve.

Mais je me souviens très bien que les compatriotes c'étaient toujours quelques centaines.

Quand parfois il arriva que, *dans un de ces moments de gêne*, auquel nul exilé ne peut échapper... *ceux de mes com-*

Je n'étais jamais prodigue, mais je ne fus pas non plus chiche pour ceux de mes com-

patriotes que je distinguais à cause de leurs facultés intellectuelles *ou dont je partageais, j'estimais les opinions....*

Je n'aurais jamais osé offrir une si pitoyable somme, une pareille bagatelle à *ceux de mes compatriotes dont je partageais*, etc.

Je leur trouvais toujours dans ma bourse quelques centaines de francs pour des avances urgentes; qu'ils aient été remboursés ou non, c'étaient toujours des emprunts.... Les 50 francs, lesquels on réclame aujourd'hui à titre de prêt n'était pas un prêt, n'était qu'une charité....

Or, tout homme de bon goût comprendra que *je ne peux point remettre dans ma poche une aumône* qui me revient après vingt ans et que je ne peux pas non plus en disposer... tandis que *la toute minime somme de 20 francs* donnée au soi-disant *pauvre diable* à un personnage qui n'était pas mon cousin ni par *l'esprit ni par la foi politique* était tout simplement une charité.

Mon cher ami, *vous comprendrez que je n'ose pas même disposer de cet argent en faveur de mes pauvres, qui forment ma clientèle à moi* que je dois *toujours payer de mes propres deniers* et qui sont mes pires créanciers. [Je dois les *payer de mes propres deniers* car je *profiterais indirectement du billet en question du malencontreux billet*] si au

patriotes dont j'estimais les facultés intellectuelles et dont je partageais les opinions.

Quand parfois ces frères, par l'esprit et la foi politique, me *faisaient par hasard l'honneur de s'adresser à moi, dans un de ces moments de gêne auquel nul exilé ne peut échapper*, je leur faisais toujours volontiers des avances, qui tout en ne pouvant être exorbitantes, dépassaient cependant assez honorablement la pauvre somme de 50 francs.

Tandis que la *minime somme de 50 francs donnée au ci-devant pauvre diable* de Zurich, ne pouvait être qu'une charité, et vous comprenez, mon cher ami, *que je ne peux pas remettre dans ma poche une aumône que j'ai faite il y a dix ans*. Je n'ose pas non plus en disposer en faveur au profit de mes pauvres, car moi aussi j'ai ma clientèle à moi, car ce serait indirectement profiter de cet *argent malencontreux, vu que les pauvres qui forment ma clientèle à moi* doivent *toujours être payés en beaux deniers*, comme autant de créanciers, la pire espèce....

lieu de les payer de mes propres deniers je leur abandonnais le billet de Zurich, j'en aurais profité indirectement, ce qui me répugne tout de même.

Le lendemain de votre appel aux sympathies [des admirateurs] posthumes des amis de la défunte, je me suis empressé d'envoyer 20 francs aux bureaux du *Mousquetaire*; aujourd'hui *où* vous retirez la souscription et *que* vous invitez les souscripteurs de retirer aussi leurs versements, vous me mettez dans un petit embarras.

... vous me causez un petit embarras....

Mes sentiments superstitieux ne permettent pas de remettre dans ma bourse de l'argent destiné à m'associer à une œuvre pieuse, même en me (promettant) proposant de l'employer plus tard à un [pareil] usage analogue. *Je vous prie donc, mon cher ami, de disposer de ces pauvres vingt francs en faveur* des (petites filles) enfants incurables, pour lesquels vous avez quêté si souvent d'une manière si touchante, dont mon cœur a gardé souvenance.

J'ai oublié le nom *de l'établissement où les bonnes sœurs ont voué leur noble vie* (charitable existence) aux soins *des petites malheureuses*. Ma mémoire s'en va et *vous m'obligerez en m'envoyant l'adresse* de cette communauté charitable pour en faire usage plus tard, dans un moment où *des velléités de charité me passent*

J'ai oublié le nom de la *petite communauté* des *bonnes sœurs qui se vouent aux soins de ces enfants malheureux*, et *je vous prie de m'en donner de nouveau l'adresse*, car il pourrait bien arriver que j'en eusse besoin, *dans un moment où des velléités*, etc.

Je vous prie donc, mon cher Dumas, de donner cet argent

par la tête. J'aime de temps en temps à remettre une carte chez le bon Dieu.

à votre clientèle, et je me regarderais comme l'obligé de ceux qui l'accepteront. J'ai dû vous raconter l'origine, mon embarras, par rapport à ce billet que je vous envoie *pour vous démontrer que la bienfaisance n'entre pour rien dans cette apparente bonne action* qui pourrait me *donner l'air d'un philanthrope* et m'attirer de nouveaux clients.

Assez sur [cette bagatelle, ce sujet] cette obole dont je devais cependant expliquer l'envoi, *pour montrer que la bienfaisance n'y entre pour rien.* J'ai mes bonnes raisons de ne *vouloir pas m'arroger la réputation d'un philanthrope.*

J'aurais beaucoup de choses à vous dire, mais je n'ose pas *trop prolonger cette....* Des crampes de gorge et de poitrine ne me permettent pas de *trop prolonger cette dictée*; mon médecin le docteur Grouby m'a *même interdit défendu* de parler du tout. C'est les suites *d'une maladie, indisposition grave,* qui m'accable depuis deux mois et... dont je suis déjà un peu revenu.

... Je vous envoie donc ce billet dont j'ai dû vous expliquer l'origine, pour *vous montrer que la bienfaisance n'est pour rien dans cet envoi.* Ce que je *redoute le plus* dans ma position actuelle, *c'est la réputation de philanthrope.*

J'aurais beaucoup d'autres choses à vous dire; mais des crampes de gorge et de poitrine, *qui menacent de me suffoquer*, ne me permettent pas de *trop prolonger cette dictée.* Mon médecin m'a même *ordonné* de ne pas parler du tout. Ce sont les suites d'un *accident fâcheux* qui m'est survenu il y a deux mois, et dont je commence *seulement à me remettre un peu.*

Arrêtons ici cette citation. Elle serait fastidieuse. On dirait un devoir d'écolier qui ne sait pas écrire. On ne peut guère en tirer de conclusion. Nous l'avons publiée seulement à titre de curiosité.

CHAPITRE V

LES CORRECTIONS DE BOSSUET

Le travail du style dans Bossuet. — Les manuscrits de Bossuet. — Les ratures. — Les essais de mots. — Corrections de Bossuet : harmonie, répétitions, refontes et rédactions successives. — Les manuscrits de Bourdaloue.

Malgré sa prodigieuse facilité, Bossuet n'a pas fait exception à la grande loi du travail littéraire.

Ses biographes nous ont dit son labeur et ses scrupules. Les notes qu'il prenait, les extraits qu'il faisait de l'*Écriture* et des *Pères* ont alimenté sa prédication pendant cinquante ans. Ne livrant rien au hasard, écrivant tous ses discours, Bossuet prosateur travaillait, non pour le public, mais pour la perfection de la forme, entendue dans son plus large sens oratoire. Sur deux cents sermons prononcés, il n'en a publié que huit, et c'est à regret qu'il fit imprimer ses *Oraisons funèbres*.

Renvois, notes, variantes et ratures surchargent les manuscrits de Bossuet. Le même sujet est souvent traité trois ou quatre fois. Il refondait les mor-

ceaux et les employait ailleurs[1]. Il refaisait parfois deux sermons en un seul. Il résumait, condensait et perfectionnait à merveille. Il regrettait que la faiblesse de notre langue ne lui permît pas de parler aussi fortement que saint Jean Chrysostome. « Ni l'art, ni la Nature, dit-il quelque part, ni Dieu lui-même ne produisent tout à coup tous leurs grands ouvrages. Ils ne s'avancent que pas à pas. On crayonne, avant que de peindre; on dessine, avant de bâtir, et les chefs-d'œuvre sont précédés par des coups d'essai. » Son génie suivit cette route. L'abbé Lebarq constate que plus Bossuet acquiert d'expérience en matière de style, plus il retouche son premier jet, et plus ces retouches sont nombreuses et importantes[2].

Dans une lettre au cardinal de Bouillon, Bossuet a expliqué comment on arrivait à « former » son style et avoir du talent. Il savait par lui-même combien c'est chose laborieuse. A mesure qu'il écrivait, il devenait plus exigeant. On le voit sans cesse hésiter entre les expressions. Équivalents et refontes rendent la lecture de ses manuscrits très pénible.

Nous ne nous occuperons que des *Sermons* de Bossuet. C'est la partie de son œuvre où son talent d'écrivain s'accuse le plus hardiment. Ceux qu'intéresse l'histoire des *Sermons* peuvent consulter les *Mémoires* de l'abbé Ledieu, l'ouvrage du cardinal

1. L'abbé Gandar, *Bossuet orateur*. Brunetière, *Sermons de Bossuet*, préface.
2. Lebarq, *Histoire de la Prédication de Bossuet*, p. 91.

de Bausset, la préface de l'édition choisie de M. Brunetière et celle de l'abbé Lebarq, qui passa vingt ans de sa vie à publier chronologiquement des discours de Bossuet d'après les différences d'écriture.

Les manuscrits des *Sermons* ont été sans cesse travaillés. Ils forment trois gros volumes in-8°. Le grand orateur les utilisait constamment et s'en servait comme d'une immense préparation écrite. Il les complétait ou les modifiait de vive voix, ce qui ne l'empêchait pas de corriger ses phrases, nous dit Ledieu, « comme s'il avait dû les apprendre par cœur ». L'écriture de Bossuet est rapide, haute, régulière, et change d'année en année. La lecture en est difficile, parce qu'on a ainsi sous les yeux plusieurs écritures, et qu'il faut toujours recommencer le déchiffrement. Les pages sont littéralement sabrées par cette chevauchée de barres droites, où les lettres arrivent à n'être plus formées. Des morceaux entiers s'y trouvent intercalés ligne à ligne, avec retouches, ratures et variantes en marge. C'est un fouillis. Ceux qui l'ont débrouillé ont eu du mérite. Pour en extraire quelques morceaux, nous y avons passé des journées.

I

LE CHOIX DES MOTS. LES HÉSITATIONS

Les tâtonnements d'expressions, les essais de mots sont un des caractères distinctifs des manuscrits de

Bossuet. Verbes, adjectifs, substantifs affluent sous sa plume. Sa rapidité d'improvisation ne lui permettant pas de choisir, il entasse les équivalents, quitte à les examiner plus tard. Ces sortes de variantes fourmillent dans son style. En voici quelques exemples :

ESSAIS DE VERBES

Voilà comme les trois sources et les trois premières notions qui { *portent* / *obligent* } l'homme à adorer Dieu, parce que nous sommes *portés* naturellement à vénérer ce qui est { *parfait* / *grand* } et que la raison nous enseigne à dépendre de ce qui est humain et que nos besoins nous { *inclinent* / *penchent* } à nous { *adhérer* / *attacher* } à ce qui est bon. (Mss, t. II, p. 271.)

Nous nous laissons, pour ainsi dire, *absorber* / *engloutir* par la grandeur de sa gloire.

Le propre de la religion est *d'achever* / *de perfectionner* dans nos âmes cette divine ressemblance.

Nos ennemis sont des furieux qui, voulant nous faire boire pour ainsi dire tout le *poison* / *venin* de leur haine, en font eux-mêmes un essai funeste, et *prennent*, *s'empoisonnent*, *avalent* les premiers le *poison* qu'ils nous préparent. (Mss, II, p. 260.)

Une leçon se dégage d'abord de ces courtes cita-

tions. Il est excellent, dans un premier jet, d'écrire à la fois, comme Bossuet, les différents synonymes qui se présentent. On les retrouve en se relisant, et l'on n'a plus qu'à choisir. On laisse ceux qui sont inutilisables, on adopte ceux qui conviennent. La crainte des répétitions nécessite si souvent l'emploi des équivalents, qu'il ne faut jamais négliger de s'en réserver.

L'abondance de Bossuet est, à cet égard, intarissable. Les synonymes lui sont familiers.

Il parle ailleurs (Mss, t. II, p. 269) de « cette sublime adoration en esprit et en vérité que J.-C. nous *ordonne* / *prescrit* / *commande* ».

Et encore :

Le ris sera mêlé de douleur et les *joies* / *regrets* se *finiront* / *termineront* en *amertumes* / *regrets*. (*Premier sermon, troisième dimanche de carême.*)

Ce sont des indécisions, des tâtonnements. Il écrit :

La *maligne* / *cruelle* opération.... Cette *lâche* / *maligne* / *noire* passion. (Mss, t. III, p. 355.)

Cette justice qui *arrache* / *déracine* les cèdres. (*Premier sermon sur l'aumône.*)

Il écrit même en double les conjonctions :

Depuis notre dernière désobéissance, il semble que Dieu ait voulu retirer du monde tout ce qu'il y avait répandu de joie véritable *pendant* / *dans* l'innocence des commencements....

On voit la valeur que le grand orateur donne aux mots les plus insignifiants.

II

L'HARMONIE

L'harmonie a été la préoccupation constante de Bossuet. Il la trouve habituellement sans efforts. Mais quelquefois aussi il la cherche. Ses corrections nous révèlent avec quel soin il évitait la rencontre de certaines syllabes.

Dans la *Profession de foi de Mlle de La Vallière*, son secrétaire avait écrit :

Le chagrin la dévore, *l'ennui la* tue.

L'ennui la lui paraissant peu euphonique, il intervertit les verbes :

L'ennui la dévore, le chagrin la tue.

Ailleurs il avait mis :

Ce n'est pas comme un médecin qui, ayant guéri son malade, le laisse demeurer *sain sans son* secours.

Ce sifflement n'était pas supportable. Il change.

Ce n'est pas comme un médecin *qui*, ayant guéri son malade, le laisse dans une santé *qui* n'a plus besoin de son secours.

C'est plus long. Mais il a évité la cacophonie.

Voici une phrase qu'il retouche uniquement pour des raisons d'harmonie.

	CORRECTIONS
C'est ici qu'il nous faut entendre avec le grand saint Augustin, que Dieu préside invisiblement même aux mauvais conseils et les conduit *à ses fins;* qu'il ordonne *la lumière aussi bien que les ténèbres*, c'est-à-dire qu'il rapporte aux desseins secrets de la Providence non moins les complots criminels que les actions vertueuses.	C'est ici qu'il nous faut entendre avec le grand saint Augustin, que Dieu préside invisiblement même aux mauvais desseins, et les conduit à ses *fins cachées;* qu'il ordonne *les ténèbres aussi bien que la lumière*, c'est-à-dire qu'il rapporte aux desseins secrets de la Providence non moins les complots criminels que les actions vertueuses.

(Ms., t. III, p. 357.)

En ajoutant à « ses fins » le mot « cachées », Bossuet a mis dans sa phrase une pause d'harmonie qui n'y était pas, et en intervertissant l'ordre des mots « ténèbres et lumière », il complète le rythme, le balancement du style oratoire. On n'a qu'à lire à voix haute pour sentir la différence.

III

LES RÉPÉTITIONS

Nous allons voir le grand orateur aux prises avec les répétitions.

	CORRECTIONS
Ces *divines* lamentations que l'Église récite durant ces *saints* jours, les plaintes qui retentissent dans les chants et la *tristesse majestueuse* de ces *saintes* cérémonies, nous avertissent que voici le temps de penser sérieusement à la mort du juste, et si nous refusons nos attentions à *ce mystère si important* au genre humain, le prophète s'élèvera contre nous par ces paroles de mon texte : Le juste meurt, et cette mort si importante au genre humain n'est considérée de personne....	Ces *saintes* lamentations que l'Église récite durant ces *saints* jours; les plaintes qui retentissent dans les chants et la *tristesse mystérieuse* de ces *saintes* cérémonies nous avertissent que voici le temps de penser sérieusement à la mort du juste, et si nous refusons nos attentions *à ce grand et admirable spectacle*, le prophète s'élèvera contre nous par ces paroles de mon texte : Le juste meurt, et cette mort si importante au genre humain n'est considérée de personne....

(Ms., t. III, p. 350.)

Bossuet a changé *divines lamentations* par *saintes lamentations;* mais, le mot *saint* est répété trois fois; et la preuve qu'il s'en est offusqué, c'est qu'il a souligné lui-même dans le texte ces *saints* jours, pour se rappeler qu'il y en a un de trop. Il les garde, pour le moment, faute d'adjectifs immédiats.

Il change aussi : *tristesse majestueuse* par « tristesse *mystérieuse* », ce qui l'oblige à remplacer « ce *mystère* important » par « ce *grand* et *admirable spectacle* »; il peut alors laisser le mot *important* à la fin de sa phrase.

*
* *

Le grand orateur est souvent harcelé par les répétitions. Il les poursuit sans relâche :

	CORRECTIONS
Nous nous emportons aux derniers excès, si peu qu'on nous *touche*. Mais, ce qu'il y a en nous de plus déréglé, c'est que, tant que nous sommes tendres, on nous *blesse* sans nous faire mal, on nous *blesse* sans nous *toucher*. Celui-là fait sa fortune innocemment et il nous rend ses ennemis par ses bons succès. Ou sa vertu *nous éblouit*, ou sa réputation *nous incommode*.	Nous nous emportons aux derniers excès, si peu qu'on nous *blesse*. Mais ce qu'il y a en nous de plus déréglé, c'est que tant que nous sommes tendres, on nous *frappe*, on nous *blesse* sans nous *toucher*. Celui-là fait sa fortune innocemment et il nous rend ses ennemis par ses bons succès. Ou *sa vertu nous fait ombre*, ou sa *réputation nous offusque*.

(Ms., t. III, p. 353.)

Bossuet, on le voit, fait tout ce qu'il peut pour se débarrasser des mêmes mots qui reviennent toujours.

Remarquons l'admirable changement de la fin : « Sa vertu nous *fait ombre* et sa réputation nous *offusque* », expressions si amples, si énergiques, au lieu de : « Sa vertu nous *éblouit* et sa réputation nous *incommode*. »

IV

LES REFONTES

En général, les refontes de Bossuet sont faites avec beaucoup de tact. Il y met une discrétion subtile. Il ne fauche pas au hasard, il conserve le plus qu'il peut ; il renoue, il soude, il transitionne avec infiniment d'adresse.

PREMIÈRE RÉDACTION

Après avoir peint le grand seigneur orgueilleux qui « petit en soi, travaille à s'accroître et à se multiplier dans ses titres, dans ses possessions, dans ses vanités », Bossuet ajoute :

Toutefois, qu'il se multiplie tant qu'il lui plaira et autant si vous voulez, que ces miroirs qui multiplient dans leurs diverses faces les objets jusqu'à l'infini, il ne faut, pour l'abattre, qu'une seule mort, et une seule chute pour tout casser.

Bossuet rature : il supprime ces trois lignes ainsi que la belle comparaison du miroir, qui lui paraît mesquine à résumer dans le verbe *casser*, et il écrit à la place :

DEUXIÈME RÉDACTION

Mais *les hommes* ne s'en soucient pas, et, dans cet accroissement infini que notre vanité s'imagine, ils ne s'avisent jamais de se mesurer à leur cercueil, qui seul néanmoins les mesure au juste.

Évidemment ceci est plus beau, plus simplifié ; mais Bossuet ne s'en contente pas ; il va resserrer encore, séparer les éléments de sa phrase. Ce pluriel ne lui semble pas assez frappant.

TROISIÈME RÉDACTION

Toutefois qu'il se multiplie tant qu'il lui plaira, il ne faudra toujours pour l'abattre qu'une seule mort. Mais,

mes frères, il n'y pense pas et, dans cet accroissement infini que notre vanité s'imagine, il ne s'avise jamais de se mesurer à son cercueil, qui seul néanmoins le mesure au juste.

Cette fois la pensée se tient debout. Elle est isolée et saisissante.

*
* *

Voici comment, en se relisant, Bossuet amplifiait certaines phrases. Nous soulignons ce qu'il ajoute dans la deuxième rédaction :

PREMIÈRE RÉDACTION	DEUXIÈME RÉDACTION
Ne dites plus désormais : Le monde le veut ainsi. La foi ne reconnaît point de pareilles nécessités. Y allât-il de la vie, y allât-il de l'honneur, il ne peut y avoir aucune nécessité de pécher, puisqu'il n'y a parmi les fidèles qu'une seule nécessité, qui est celle de ne pécher pas.	Ne dites plus désormais : Le monde le veut ainsi. La foi ne reconnaît point de pareilles nécessités. *Y allât-il de la fortune*, y allât-il de la vie, y allât-il de l'honneur, *que vous vous vantez faussement peut-être de préférer à la vie;* dût le ciel se *mêler avec la terre, et toute la nature se confondre*, il ne peut y avoir aucune nécessité de pécher, puisqu'il n'y a parmi les fidèles qu'une seule nécessité, qui est celle de ne pécher pas.

*
* *

Le réalisme de Bossuet est légendaire. Mais il l'adoucit parfois :

O spectacle horrible! Et cependant, au milieu des *exhalaisons infectes qui sortaient de la graisse de son corps*	Il s'élevait à l'entour de lui une fumée noire que le tyran humait pour contenter sa vanité, jusqu'à tant que, ne pou-

rôti, Gorgon ne cessait de louer Jésus-Christ. Les prières qu'il faisait monter au ciel changeaient cette fumée noire en encens.

vant plus ni voir sa constance, ni supporter ses reproches, ni écouter les louanges qu'il donnait à Jésus-Christ d'une voix mourante, il lui fit arracher le peu qu'il lui restait de vie et envoya sa belle âme jouir des embrassements du bien-aimé.

*
* *

Voici une refonte remarquable que nous relevons dans les manuscrits :

PREMIÈRE RÉDACTION

(Nous soulignons les expressions que Bossuet corrigera.)

Parmi tant d'hommes qui prient, à peine trouverons-nous *un* chrétien qui s'avise de faire des vœux *pour demander à Dieu* sa conversion. Ces affaires importantes qu'on se recommande de tous côtés dans les sacristies, sont toutes affaires du monde, et *Dieu veuille* qu'elles fussent justes et que, si nous ne craignons pas de rendre Dieu esclave de nos intérêts, du moins nous appréhendions de le *vouloir* complice de nos crimes. *Nous passons toute notre vie dans l'oubli de Dieu* et nous voyons régner sans inquiétudes des passions qui nous tuent. S'il nous arrive quelque maladie ou quelque affaire fâcheuse, c'est alors que nous *commencons à fatiguer le ciel par nos vœux, à faire des neuvaines à tous les autels, et qu'on attend tout de Dieu, jusqu'à des miracles pour*

DEUXIÈME RÉDACTION

(Nous soulignons les corrections et additions.)

Sur tant d'hommes qui prient, à peine trouverons-nous un *seul* chrétien qui s'avise de faire des vœux et *de demander des prières pour obtenir* sa conversion. Ces affaires importantes qu'on se recommande de tous côtés dans les sacristies, sont toutes affaires du monde, et *plût à Dieu, du moins*, qu'elles fussent justes et que, si nous ne craignons pas de rendre Dieu *ministre* de nos intérêts, du moins nous appréhendions de le faire complice de nos crimes. Nous voyons régner en nous sans inquiétudes des passions qui nous tuent, *sans jamais prier Dieu qu'il nous en délivre*. S'il nous arrive quelque affaire fâcheuse, c'est alors que nous commençons à faire des neuvaines à tous les autels *et à fatiguer véritablement le ciel par nos vœux, car qu'est-ce qui*

contenter nos désirs et notre amour-propre. Alors on commence à se souvenir qu'il y a des malheureux qui gémissent dans les prisons et des malades qui meurent de faim et de maladie *dans des greniers.* Alors, charitables par intérêt et pitoyables par force, *nous arrachons peut-être à regret quelques misérables aumônes...*

le fatigue davantage que des vœux et des dévotions si intéressés? Alors on commence à se souvenir qu'il y a des malheureux qui gémissent dans les prisons et des *pauvres* qui meurent de faim et de maladie *dans quelque coin ténébreux.* Alors, charitables par intérêt et pitoyables par force, nous *donnons peu à Dieu pour avoir beaucoup.*

Les corrections ici resserrent le style, accentuent la cohésion au profit de l'expression forte. Avec ses premières phrases, Bossuet en fait de nouvelles, plus dégagées, plus naturelles, plus originales. « Rendre Dieu *ministre* de nos intérêts », est une pensée hautaine, active, bien supérieure à cette constatation passive : « Rendre Dieu *esclave* de nos intérêts. » Au lieu de : « Nous voyons régner sans inquiétude des passions qui nous tuent », il écrit : « Nous voyons régner en *nous*, sans inquiétude, des passions.... » C'est le coup de pouce donné à l'idée. — Les expressions ordinaires : « Jusqu'à des miracles pour contenter nos désirs et notre amour-propre » sont remplacées par cette énergie familière : « Qu'est-ce qui le fatigue le plus que des vœux et des dévotions si intéressés ? » Enfin la dernière pensée : « ... Nous arrachons peut-être à regret quelques misérables aumônes » cède la place à cette belle antithèse : « Nous donnons peu à Dieu pour avoir beaucoup. »

V

Voici des tâtonnements de phrases, un piétinement d'idées, l'hésitante rédaction d'un premier jet prise sur le vif :

Lorsque nous verrons, chrétiens, Jésus-Christ sortir du tombeau, couronné d'honneur et de gloire... *la lumière vive et immortelle qui sortira de ses plaies, qui revêtira son visage, sortira de ses plaies et se répandra sur son divin... pénétrera tout son corps, mais qui sortira de ses plaies avec un éclat plus vif*, de là se répandra sur son divin corps, nous fera sensiblement reconnaître le merveilleux avantage que produit le bon usage de nos afflictions.

(Ms., t. III, p. 203.)

CORRIGÉ

Lorsque nous verrons, chrétiens, Jésus-Christ sortir du tombeau, couronné d'honneur et de gloire, la lumière d'une vitalité qui rejaillira de ses plaies et de là se répandra sur son divin corps, nous fera sensiblement reconnaître le merveilleux avantage, etc.

Nous avons là l'élément initial, les premiers matériaux d'une phrase. La dernière rédaction était contenue mot pour mot dans la première, comme le pur filon dans ses grumeaux de terre, sauf le mot « *rejaillira* de ses plaies », qui est le synonyme *imagé* de : *sortira de ses plaies*.

VI

Bossuet a de beaux effets de sobriété :

Ils font penser Dieu à notre mode et veulent *renfermer*

CORRECTION

Ils font penser Dieu à notre

dans nos règles l'immense infinité de sa providence.	mode et veulent que *sa sagesse se captive à suivre nos règles.*

(Ms., t. II, p. 337.)

Tout d'abord c'est la première rédaction qui paraît supérieure ; la phrase refondue semble pâle. Mais, cette « immense infinité » a déplu à Bossuet. Il a pensé qu'on ne peut caractériser d' « immense » une chose qui est « infinie » et il a sacrifié l'effet à la justesse en écrivant : «... que sa sagesse se *captive* à suivre nos règles ». Un écrivain ordinaire eût mis : « que sa sagesse *s'astreigne* à suivre nos règles ».

VII

Parfois Bossuet renforce et égalise son style en modifiant seulement quelques mots, une nuance, un rien, avec un goût parfait.

A force d'éloigner de nous les *vérités* de la foi, *peu à peu nous commençons* à les méconnaître.	*En éloignant de nous* les *maximes* de la foi, *nous nous accoutumons* à les méconnaître.

(Mss, t. III, p. 25.)

VIII

	CORRECTIONS
Cependant une cabale *sacrilège* s'est liguée malicieusement contre lui ; elle a trouvé le moyen de lui débaucher un disciple perfide, de soutenir un peuple *ingrat*, d'intimider un	Cependant une cabale *impie* s'est liguée malicieusemen contre lui : elle a trouvé le moyen de lui débaucher un disciple perfide, d'animer un peuple *infidèle*, d'intimider un

juge trop faible et irrésolu et de *faire* concourir toutes les puissances du monde à *la mort* d'un innocent et du saint qu'on *fait mourir sur un gibet au milieu de deux scélérats voleurs de grand chemin.*

(Mss, t. III, p. 350.)

juge trop faible et irrésolu *et malheureusement politique*, et de faire concourir toutes les puissances du monde *au supplice* d'un innocent et du saint qu'on *attache* à un bois infâme au milieu de deux scélérats.

Bossuet ici se contente de resserrer son texte, en changeant seulement quelques adjectifs.

Il ajoute « malheureusement politique » à son juge « faible et irrésolu » ; il remplace la *mort* par le *supplice* et, après « *faire* concourir », il évite la répétition de « *fait* mourir » (et *mort*).

IX

Voici une refonte curieuse, destinée à mettre en valeur des antithèses :

Considérons attentivement avec quelle malice on le persécute, avec quelle obéissance il se soumet, avec quelle bonté il pardonne, afin de trouver en même temps notre crime dans ses douleurs, notre exemple dans sa soumission, notre grâce dans son indulgence....

(Mss, III, p. 351.)

CORRECTIONS

Mais, puisque tout se fait ici pour notre salut et que nous avons tant de part en toutes manières à la mort de cet innocent, pénétrons encore plus loin, (afin de trouver) et nous trouverons, messieurs, dans ses persécutions notre crime, dans son obéissance notre exemple, dans le pardon qu'il accorde notre grâce et notre espérance (Il biffe : « et la rémission »).

Cet exemple de correction et d'antithèses est des plus intéressants. La première rédaction paraît tout d'abord valoir la seconde, et l'on peut se demander

pourquoi Bossuet l'a condensée. La raison en est claire. Dans le premier jet, les idées qui font antithèse étaient répétées on les *exposait* d'abord, et on les *opposait* ensuite par des synonymes. Dans le second jet, au contraire, l'énoncé des idées est contenu dans le contraste qu'on en tire. Bossuet n'a plus besoin de dire qu'*on le persécute*, pour ajouter qu'il faut voir notre crime dans ses *persécutions* ou notre *crime* dans ses *douleurs*. Tout est compris dans sa formule définitive, qui n'a plus l'air artificielle.

Excellente leçon pour ceux qui cultivent l'antithèse.

X

Bossuet est surtout remarquable par sa façon de mettre en relief ce qui est banal.

Avec vingt lignes ordinaires, il fait un chef-d'œuvre de style.

	CORRECTIONS
Il ne fait qu'attendre le coup, sans en vouloir éviter la force par le moindre mouvement de tête. *Il ne se laisse pas même la liberté de se plaindre* (Biffé). C'est ainsi que ses ennemis avaient tout pouvoir sur lui; c'est ainsi que le Tout-puissant succombe volontairement sous leur fureur implacable, et, si vous me permettez de le dire ainsi, sous la toute-puissance de leur malice. (Mss, III, p. 356.)	*Venez donc, Juifs et Romains, magistrats et particuliers, peuples et soldats, venez cent fois à la charge, multipliez sans fin vos outrages, plaies sur plaies, douleurs sur douleurs, indignités sur indignités, mon Sauveur ne résiste pas et respecte en votre fureur l'ordre de son père. Ainsi son innocence est abandonnée au débordement effréné, à votre licence et à la toute-puissance de votre malice.*

La première rédaction n'avait rien de remarquable, Bossuet repétrit le tout. Il interpelle ; il s'anime, il énumère, il met le mouvement et l'éloquence, et il atteint le sublime, à force de création et d'originalité, en remplaçant à la fin : « *Volontairement*... sous leur *fureur implacable*... si vous me *permettez de le dire*... sous la *toute-puissance de leur malice* », par ces mots : « Il *respecte dans votre fureur l'ordre* de son père.... Ainsi son innocence est *abandonnée au débordement effréné*, à votre *licence* et à la *toute-puissance* de *votre malice*. »

On pourrait continuer ces citations. La matière ne manque pas, et l'étude des manuscrits fournirait de quoi remplir bien des pages. Nous avons préféré faire un choix parmi les morceaux qui montrent la façon dont Bossuet comprenait le style. Ce texte et ces corrections, ne l'oublions pas, sont improvisés. Les sermons de Bossuet n'étaient pas destinés à être lus. Les ratures sont griffonnées dans la fièvre du travail. S'il eût voulu publier sa prose, Bossuet l'eût certainement encore modifiée et refondue. Ces courts extraits suffiront à prouver que les plus grands écrivains travaillent, tâtonnent, recommencent, pèsent les mots, recherchent l'originalité, l'image, la force, l'expression vivante.

BOURDALOUE

Parmi les grands orateurs français dont le nom de Bossuet évoque le souvenir, le cas de Bourdaloue est des plus curieux. Il faut renoncer à donner des corrections de Bourdaloue par la raison, nous dit le P. Chérot, que, sur cent trente ou cent quarante sermons qu'il a prononcés, on ne possède pas une seule ligne tracée de sa propre main. Ses auditeurs prenaient des notes et sauvaient le texte comme ils pouvaient. Il n'a publié lui-même que trois Oraisons funèbres. Il était de l'avis de Fénelon, qui ne préparait guère que le plan et quelques morceaux de ses discours.

Les seules corrections que nous ayons de Bourdaloue ont été découvertes par le P. Chérot sur un exemplaire d'épreuves de l'oraison funèbre du grand Condé. Le P. Chérot les a publiées dans la *Revue Bourdaloue* (1er juillet 1902). Les retouches de style sont peu nombreuses. Elles prouvent cependant que l'illustre orateur était préoccupé, tout comme un autre, par l'harmonie et la structure des phrases. A ceux qui aiment ces sortes d'études nous recommandons la récente *Revue Bourdaloue* où collaborent de savants jésuites, notamment le P. Chérot, auteur d'une Histoire critique de la *Prédication de Bourdaloue*, œuvre de belle et solide érudition. Il existe aussi une *Revue Bossuettiste*, bien connue des lettrés, qui est une mine de renseignements et de découvertes.

CHAPITRE VI

LES CORRECTIONS MANUSCRITES DE PASCAL

Les procédés de travail de Pascal. — Ses théories. — Le manuscrit des *Pensées*. — Ses corrections : ratures, rédactions et refontes.

Malgré les nombreuses variantes qui attestent l'hésitation et l'effort, le labeur paraît absent des œuvres de Pascal et particulièrement des *Pensées*. C'est que les *Pensées* sont le résultat d'une méditation profonde, habituelle, presque inconsciente. A mesure qu'il lisait la Bible et les Pères, Pascal notait les idées qui lui venaient. Il les notait sans préoccupation littéraire, avec une éloquence qui se moquait, comme il dit, de l'éloquence. C'est la force de sa réflexion qui leur a donné leur énergie et qui les a faites viables, en fixant dès leur conception leur fond et leur forme. Le fruit est né mûri, et il s'est trouvé qu'en oubliant le style, Pascal a réalisé le plus étonnant de tous les styles ; car aucun prosateur de son époque n'a écrit de la sorte.

Malgré leur apparence de premier jet, on peut donc dire que les *Pensées* ont été écrites et réécrites dans le cerveau de Pascal, avant qu'il prît la plume pour s'en débarrasser. Elles étaient sa substance, sa nature, et faisaient partie de son être. Marguerite Périer nous le dit en propres termes :

M. Pascal avait accoutumé, quand il travaillait, de former dans sa tête tout ce qu'il voulait écrire, sans presque en faire de projet sur le papier ; et il avait pour cela une qualité extraordinaire, qui est qu'il n'oubliait jamais rien, et il disait lui-même qu'il n'avait jamais rien oublié de ce qu'il avait voulu retenir. Ainsi *il gardait dans sa mémoire les idées de tout ce qu'il projetait d'écrire, jusqu'à ce que cela fût dans sa perfection*, et alors il l'écrivait. C'était son usage; mais pour cela il fallait un grand effort d'imagination ; et, quand il fut tombé dans ses grandes infirmités, cinq ans avant sa mort, il n'avait pas assez de force pour garder ainsi dans sa mémoire tout ce qu'il méditait sur chaque chose. Pour donc se soulager, il écrivait ce qui lui venait, à mesure que les choses se présentaient à lui, afin de s'en servir ensuite pour travailler comme il faisait auparavant de ce qu'il imprimait dans sa mémoire ; et ce sont ces morceaux écrits ainsi pièce à pièce, qu'on a trouvés après sa mort, qu'on a donnés et que le public a reçus avec tant d'agrément.

Tout a été dit sur la façon dont Pascal travaillait. Il écrivait ses réflexions au hasard, sur des morceaux de papier. C'est ainsi qu'il composa en huit jours son traité sur la roulette, les imprimeurs attendant les pages[1]. Pascal cependant ne se fia

1. Préface des *Pensées* par les éditeurs de Port-Royal.

pas toujours à cette facilité exceptionnelle. Nous savons qu'il a énormément retouché ses ouvrages. L'étude de ses manuscrits démontre que le labeur et le style ont toujours été pour lui une même chose. La question de la forme le tourmentait, et il était à cet égard d'une sévérité dont il y a peu d'exemples. Cette rigueur de Pascal pour ses propres ouvrages, même approuvés de ses amis, permet de croire qu'il eût refait les *Pensées* aussi opiniâtrément que les *Provinciales*, si la mort lui en eût laissé le temps. « Tous les fragments un peu considérables des *Pensées*, dit Havet, sont chargés de ratures et de corrections dans le cahier autographe. Si Pascal a peu écrit, et jamais rien d'étendu, ce n'est pas seulement, je crois, parce que la santé lui a manqué, mais aussi parce qu'il exerçait sur sa pensée une rigueur de critique qui le rendait trop malaisé à contenter, et par laquelle l'exécution d'un grand ouvrage devenait un travail au-dessus des forces humaines. On dit tous les jours que, s'il eût achevé les *Pensées*, il eût fait un livre incomparable ; mais on peut douter que ce livre, si difficile, et qu'il aurait recommencé sans cesse, eût été jamais fini. »

Ses idées sur les corrections de style sont parfois significatives, celle-ci, entre autres, qui révèle sa constante préoccupation d'employer le moins de mots possible : « J'ai l'esprit plein d'inquiétude. — Je suis sans inquiétude vaudrait mieux [1]. » Les théo-

1. *Pensées*, édit. Brunschwicg, p. 341.

ries littéraires de Pascal, ce qu'on pourrait appeler sa *Rhétorique*, ont été exposées dans d'excellentes études qui nous dispensent d'aborder ce sujet[1]. Les auteurs de la préface de Port-Royal nous racontent qu'il étonnait ses amis par son perpétuel mécontentement. Il refaisait, disent-ils, jusqu'à huit ou dix fois des morceaux que les autres trouvaient admirables. Les refontes sont nécessaires à la perfection du style. On ne doit s'arrêter que lorsqu'on est pleinement satisfait. Pascal ne l'était jamais.

Les *Provinciales* sont l'ouvrage que Pascal a le plus remanié. Dans la préface de sa traduction latine, Nicole nous donne à cet égard des renseignements précis. L'immortel prosateur ne suspendit ses retouches que pour satisfaire l'impatience du public. Libre de son temps, il eût certainement modifié son texte et enlevé les répétitions, les obscurités et les négligences qu'on lui a tant reprochées[2]. Une seule de ces lettres lui coûtait parfois vingt jours de travail. Il en a recommencé plusieurs sept ou huit fois. La dix-huitième fut rédigée treize fois.

En la lisant avec attention, on reconnaît qu'elle

1. *Revue de la Suisse catholique*, 25 juin 1898. (Voir le livre de M. Victor Giraud sur Pascal.)

2. Voir la curieuse réfutation des *Provinciales* par le P. Daniel et les citations de Condorcet dans son *Éloge de Pascal*. On reproche à Pascal des duretés de style et l'abus des *qui* et des *que*, comme dans ce passage : « Mais si je ne craignais aussi d'être téméraire, je crois *que* je suivrais l'avis de la plupart des gens *que* je vois, *qui*, ayant cru jusqu'ici, sur la foi publique, *que* ces propositions sont dans Jansénius, commencent à se défier du contraire, par un refus bizarre *qu'on* fait de les montrer, *qui* est tel, *que* je n'ai encore vu personne *qui* n'ait dit les y avoir vues. »

était, en effet, des plus difficiles à écrire. Elle abonde en subtilités métaphysiques que l'effort d'un écrivain de premier ordre pouvait seul préciser aussi nettement. Tout autre eût perdu pied dans ces mouvantes abstractions. Comédie, satire, histoire, dogme, cette longue lettre contient des passages qui rappellent le génie de Bossuet : « Dieu change le cœur de l'homme par une *douceur céleste* qu'il y répand, qui, surmontant *la délectation de la chair*, fait que l'homme, sentant d'un côté sa mortalité et son néant, et découvrant de l'autre la grandeur et l'éternité de Dieu, conçoit du dégoût pour *les délices du péché* qui le séparent du *bien incorruptible*. Trouvant sa plus grande joie dans le Dieu qui le charme, il s'y *porte infailliblement de lui-même par un mouvement tout libre*, tout volontaire, tout amoureux ; de sorte que ce lui serait une peine et un supplice de s'en séparer. Ce n'est pas qu'il ne puisse pas toujours s'en éloigner, et qu'il ne s'en éloignât effectivement, s'il le voulait ; mais comment le voudrait-il, puisque la volonté ne se porte jamais qu'à ce qui lui plaît le plus, et que rien ne lui plaît tant alors que ce bien unique, qui comprend en soi tous les autres biens ? »

Ces lignes pourraient figurer dans les *Pensées*. Lues à haute voix, elles sont d'une incomparable harmonie. Il n'y a pas un mot de trop. C'est indestructible. Et tout cela a été refait treize fois ! La lettre comprenant vingt-six pages d'impression, si

l'on calcule à deux pages manuscrites par page imprimée, cela suppose près de six cents pages d'écriture ! Quand de pareils auteurs s'imposent cette tâche, que feront les écrivains ordinaires[1] ?

Revenons au célèbre manuscrit des *Pensées*. L'histoire des éditions, du classement et des commentaires remplirait un gros volume. Ce manuscrit comprend 500 pages in-folio, entassées sans ordre. Les passages les plus disparates y sont mêlés, et c'est une chose admirable qu'on soit parvenu à lire cette écriture fiévreuse, minuscule, trépidante, où les lettres sont à peine indiquées. On a si souvent édité l'ouvrage de Pascal, et les variantes en sont si connues, qu'il faut renoncer à y découvrir du nouveau.

Préoccupés surtout de l'intégrité du texte, les différents éditeurs des *Pensées* ont tenu à nous donner les moindres variantes. A son tour, M. Brunschwicg, dans son excellente édition, a supérieurement établi et commenté le texte de Pascal. Il a résumé les travaux antérieurs et publié également les variantes. Quant aux ratures, il les cite simplement au bas des pages. Il nous suffira donc de les choisir dans cet ouvrage, qui a l'avantage d'être à la portée de tout le monde. En discutant ces ratures, et en les mettant pour la première fois en regard du texte, nous dégagerons un enseignement de style plus éloquent

1. Prosper Feugère, dans son édition du premier volume des *Provinciales* (Hachette, *Grands classiques français*), cite des corrections de Pascal. Elles sont insignifiantes.

que les conseils des *Manuels de littérature*[1]. La plupart des *Pensées* sont écrites au hasard de la plume. De très beaux morceaux, notamment celui du roseau pensant et de la mort de Cromwell, ont à peine quelques retouches. D'autres sont laborieusement corrigés. Il en est dont nous possédons deux ou trois ébauches. C'est là qu'il est intéressant de voir le génie aux prises avec la difficulté d'écrire.

Voici quelques exemples des corrections de Pascal. Nous mettons en italiques ce qu'il a biffé.

I

PREMIÈRE RÉDACTION	DEUXIÈME RÉDACTION
Puisque l'homme ne peut subsister sans les croire, je souhaite avant que *de passer outre* et d'entrer dans de plus grandes recherches de la nature, qu'il la considère une fois	Puisque l'homme ne peut subsister sans les croire, je souhaite, avant que d'entrer dans de plus grandes recherches de la nature, qu'il la considère une fois sérieusement et

1. C'est un travail délicat. Il consiste à ne pas confondre la rature, phrase biffée, avec la variante, expression d'essai. Consulté par nous, M. de Brunschwicg nous écrit très aimablement : « Le manuscrit de Pascal ne se prête pas à une distinction de la rature aussi nette qu'un manuscrit ordinaire ; les *passages* rayés et qui ne sont pas des variantes, sont presque toujours des notes que Pascal voulait utiliser et qu'il barrait au fur et à mesure. Aussi n'ai-je exclu aucun des passages qui ajoutaient quelque chose à la pensée de Pascal ; ce qui est rayé a pour moi la même importance que ce qui ne l'est pas. Mon édition pourrait donc pratiquement suffire, c'est-à-dire dans la mesure où je ne me serais pas trompé en prenant pour une variante ce qui serait à vos yeux une rature. Dans une édition complète, variantes et ratures se trouvent presque nécessairement confondues, et c'est ce qui arrive pour Molinier, je crois, assez souvent. D'autres fois, il publie le fragment rayé, en avertissant seulement dans son commentaire. » Nous remercions M. Brunschwicg de ses éclaircissements. Nous n'avons cité, bien entendu, comme ratures, que les phrases auxquelles la comparaison du texte imprimé donne nettement ce caractère.

sérieusement et à loisir qu'il se regarde aussi soi-même, et *juge s'il y a quelque proportion avec elle par la comparaison qu'il fera de ces deux objets....*

à loisir, qu'il se regarde aussi soi-même et, connoissant quelle proportion il a....

Ces deux rédactions constituent le premier essai du morceau. On y voit les pensées naître et flotter. C'est le thème sur lequel l'imagination de Pascal va broder. Il s'agit d'affirmer que l'homme n'est rien, et de le mettre en face de la nature, dont sa petitesse va contempler la grandeur. Ce thème fournira au génie de Pascal des antithèses fertiles. Il a écrit deux fois le plan. Il écrira deux fois le développement.

Les voici en regard. Nous imprimons en italiques les mots biffés dans la seconde rédaction.

TROISIÈME RÉDACTION

Que l'homme *considère* donc la nature entière dans sa haute majesté; qu'il éloigne sa vue des objets bas qui l'environnent; *qu'il l'étende à ces feux innombrables qui roulent si fièrement sur lui; que cette immense étendue lui paraisse lui faire... vaste route que le soleil décrit en son tour...* qu'il regarde cette éclatante lumière mise comme une lampe éternelle *au centre de l'univers; que la terre* lui paraisse comme un point au prix du vaste tour *qu'elle décrit, lui fasse regarder la terre comme un point... et que ce vaste tour lui-même ne soit considéré que comme un point.*

QUATRIÈME RÉDACTION

Texte corrigé.

Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute majesté; qu'il éloigne sa vue des objets bas qui l'environnent. Qu'il regarde cette éclatante lumière, mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers; que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit, et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que les astres qui roulent dans le firmament embrassent. Mais si notre vue s'arrête là, que l'imagination passe outre; elle se las-

Mais, *si on n'arrête là sa vue... n'arrêtons pour cela notre vue;* que son imagination passe outre des immensités d'espaces; elle se lassera plutôt d'en concevoir que la nature de fournir. Tout ce monde visible n'est qu'un point... *atome...* dans *l'amplitude*, *le vaste*, *l'immense* sein de la nature. Nulle idée n'en approche. Nous avons beau enfler nos conceptions au delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses. Cette vastitude infinie, c'est une sphère infinie, étonnante, dont le centre est partout, la circonférence nulle part. Enfin, c'est le plus grand des caractères sensibles de la toute-puissance de Dieu que notre imagination se perde dans cette pensée.

COMMENTAIRE

(Il y avait dans ce texte encore bien des hésitations, des essais de tournure, des pensées faisant double emploi.... Pascal rôde autour des idées : *étendant* ses feux... *vaste étendue... vaste* route... *vaste* tour... qu'il considère, qu'il regarde... *immense*, *immensité... imaginons*, *inimaginable... vastitude infinie... sphère infinie... imagination....*)

sera plutôt de concevoir que la nature de fournir. Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche. Nous avons beau enfler nos conceptions au delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses. C'est une sphère dont le centre est partout, la circonférence nulle part. Enfin, c'est le grand caractère sensible que notre imagination se perde dans cette pensée.

COMMENTAIRE

(Dans ce texte, Pascal s'est débarrassé des hésitations parasitaires. Il lui suffit de supprimer tout ce qui n'a pas de force, tout ce qui n'est qu'indicatif de l'idée. Il condense par élimination, et il lui reste encore de quoi faire un beau morceau. Il a repétri le tout pour former ce précipité solide.)

II

Continuons cette citation. Nous allons voir Pascal essayer plusieurs synonymes pour peindre

la petitesse et la solitude de l'homme, comme s'il lui fallait beaucoup de mots pour rehausser cette forte idée. Il supprimera ensuite les expressions encombrantes.

PREMIÈRE RÉDACTION

Que l'homme, étant revenu à soi, considère ce qu'il est au prix de ce qui est; qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature, *dans l'immense étendue des choses*, et qu'il *s'étonne* de ce que dans ce *petit cachot où il se trouve logé... étonné* que l'univers aperçu dans ce *petit cachot où il se trouve logé... et logé dans ce petit cachot* qui ne lui découvre la vue que des univers qui lui paraissent d'une grandeur si *étonnante...* qu'il n'est qu'un point insensible dans l'immensité réelle des choses. Par là il apprendra....

COMMENTAIRE

(Pascal tâtonne et piétine, dans les mêmes expressions : *immense, immensité, étonne, étonnante... logé, petit cachot...* Il bégaie sa forme; la pensée y est, elle veut prendre corps, il lutte avec les mots.... Enfin sa plume supprime tout et recommence.)

TEXTE CORRIGÉ

Que l'homme, étant revenu à soi, considère ce qu'il est au prix de qui est; qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la *nature;* et que, de ce petit cachot où il se trouve logé (j'entends l'univers) [1], il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même son juste prix. Qu'est-ce que l'homme dans l'infini?

COMMENTAIRE

(C'est avec les phrases de la première que Pascal fait cette seconde rédaction. Ce deuxième texte sort du premier comme une tige du milieu de ses anciennes feuilles. Les mêmes mots, épars et mobiles, ont formé, en se condensant, la phrase définitive qu'ils renfermaient, ou plutôt qu'ils cachaient. On surprend ici le procédé sur le fait, et l'on voit la supériorité de cette rédaction, où cependant Pascal avait

1. Explication ironique ajoutée en surcharge.

écrit encore : « Qu'est-ce que l'homme *dans la nature?* » et qu'il remplace par : « Qu'est-ce que l'homme dans l'infini? » image autrement forte, qui évite d'ailleurs la répétition du mot *nature*.)

III

Les antithèses de Pascal sont célèbres. Nous avons dit qu'elles sont le procédé perpétuel de son style. Il n'écrit que par antithèses. Il les voulait fortes, saillantes, physiques, si je puis dire, répondant non seulement à l'idée, mais aux mots. L'exemple suivant prouve qu'il ne les trouvait pas toujours du premier coup et que, sorties d'une ébauche, il savait les monter en fin joaillier.

PREMIÈRE RÉDACTION

L'homme : infiniment éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable. *Que pourra-t-il donc concevoir? Sera-ce l'infini, lui qui est borné? Sera-ce le néant? Il est un être également.*

COMMENTAIRE

(L'antithèse est bien dans l'idée, mais Pascal la voudrait dans les mots, qu'il trouve trop faibles. Il supprime donc les deux dernières lignes en italique, et nous pouvons lire à côté sa seconde rédaction.)

DEUXIÈME RÉDACTION

Également éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, *également incapable de voir le néant d'où tout est tiré, et l'infini où tout est poussé.*

COMMENTAIRE

(Ces expressions nouvelles ne le satisfont pas encore. En réécrivant le tout, le mot propre lui arrive avec la formule définitive, et, raturant les trois nouvelles lignes en italiques, voici l'admirable texte qu'il trouve :)

TROISIÈME RÉDACTION

Également éloigné de comprendre les extrêmes, la fin des choses et leur principe sont pour lui invinciblement cachés dans un secret impénétrable, également incapable de voir *le néant d'où il est tiré, et l'infini où il est englouti.*

(Cette fois tout y est : force, audace, antithèse, symétrie, condensation, pureté, relief....)

*
* *

Voici un nouvel exemple de formation d'antithèse par deuxième jet.

Nous lisons dans le manuscrit :

Connaissons donc notre portée; nous occupons *une place* et ne sommes *pas tout.*

L'antithèse n'était que dans l'idée ; pour la mettre dans les mots, Pascal refait sa phrase :

Connaissons donc notre portée; nous sommes *quelque chose* et ne sommes pas *tout.*

Ce n'est pas une « fausse fenêtre », mais c'est bien une « fenêtre ».

IV

Plus loin, il corrige : « Trop de lumière éblouit » par : « Trop de lumière obscurcit. »

A chaque instant on voit Pascal abandonner l'expression faible, qui lui vient au courant de la plume, pour adopter l'expression forte.

Il écrit cette phrase (nous soulignons les mots faibles) :

	CORRECTIONS
Que fera-t-il donc, sinon d'*entrevoir* quelque apparence	Que fera-t-il, sinon *d'apercevoir* quelque apparence du mi-

du milieu des choses, *sans espérance* de connaître ni leur principe ni leur fin.

lieu des choses, dans un *désespoir éternel* de ne connaître ni leur principe, ni leur fin.

Il lui a suffi de remplacer « entrevoir » par « apercevoir » et « sans espérance » par « désespoir éternel ».

V

Voici maintenant un passage qui montre comment Pascal savait refondre, pousser, condenser et mettre à point.

PREMIÈRE RÉDACTION

Certainement cela passe le dogmatisme et pyrrhonisme et toute la philosophie humaine. L'homme passe l'homme. Qu'on accorde donc aux pyrrhoniens ce qu'ils ont tant crié : que la vérité n'est pas de notre portée et de notre gibier, qu'elle ne demeure pas en terre, qu'elle est domestique du ciel, qu'elle loge dans le sein de Dieu, et qu'on ne la peut connaître qu'à mesure qu'il lui plaît de la révéler. Apprends donc de la vérité incréée et incarnée notre véritable nature.

TEXTE CORRIGÉ

Qui démêlera cet embrouillement ? La nature confond les pyrrhoniens, et la raison confond les dogmatiques. Que deviendrez-vous donc, ô hommes, qui cherchez quelle est votre véritable condition par votre raison naturelle? Vous ne pouvez fuir une de ces sectes ni subsister dans aucune.

Connaissez donc, superbe, quel paradoxe vous êtes à vous-même. Humiliez-vous, raison impuissante; taisez-vous, nature imbécile; apprenez que l'homme passe infiniment l'homme, et entendez de votre maître votre condition véritable que vous ignorez.

VI

Le procédé de Pascal est plus visible encore dans le morceau suivant :

PREMIÈRE RÉDACTION	TEXTE CORRIGÉ
Que pourraient-ils dans leur impuissance de voir la vérité entière? S'ils connaissaient la dignité de notre condition, ils en ignoraient la corruption; ou s'ils en connaissaient l'infirmité, ils en ignoraient l'excellence; et suivant l'une ou l'autre de ces routes qui leur faisait voir la nature, ou comme incorrompue, ou comme irréparable, ils se perdaient ou dans la superbe, ou dans le désespoir, selon qu'ils considéraient, et ainsi ne voyant de vérité que confondue avec l'erreur, ils manquaient de vertu. (Voy. l'entretien de Pascal avec M. de Saci.)	Sans ces divines connaissances, qu'ont pu faire les hommes, sinon, ou s'élever dans le sentiment intérieur qui leur reste de leur grandeur passée, ou s'abattre dans la vue de leur faiblesse présente? Car ne voyant pas la vérité entière, ils n'ont pu arriver à une parfaite vertu. Les uns considérant la nature comme incorrompue, les autres comme irréparable, ils n'ont pu fuir ou l'orgueil ou la paresse qui sont les deux sources de tous les vices; puisqu'ils ne peuvent sinon, ou s'y abandonner par lâcheté, ou en sortir par l'orgueil. Car s'ils connaissaient l'excellence de l'homme, ils en ignoraient la corruption; de sorte qu'ils évitaient bien la paresse, mais ils se perdaient dans la superbe; et s'ils reconnaissaient l'infirmité de la nature, ils en ignoraient la dignité : de sorte qu'ils pouvaient bien éviter la vanité, mais c'était en se précipitant dans le désespoir. De là viennent les diverses sectes des stoïques et des épicuriens; des dogmatises et des académiciens, etc.

Cet exemple nous montre jusque dans son élaboration la plus intime le procédé ordinaire de Pascal. Il consiste à préciser, à faire saillir les antithèses contenues dans la première rédaction. Il dispose et fait balancer les mots symétriquement, et ces mots il les veut violents, hardis et crus. Il n'amplifie pas ;

il travaille en dedans ; il tire par les mots toute la force de l'idée. Jamais écrivain ne fut moins préoccupé de littérature. « Il détend un ressort et vous frappe en plein visage. »

VII

Terminons par quelques exemples de détails.

Pascal efface : « Trop de bienfaits *nous rendent ingrats* », pour laisser : « Trop de bienfaits *irritent.* »

Il efface : « Nous sommes sur un milieu vaste » et il choisit : « Nous voguons sur un milieu vaste. »

VIII

On sait que la célèbre phrase sur le nez de Cléopâtre a été ébauchée trois fois. Première ébauche : « Vanité. Les causes et les effets de l'amour. Cléopâtre. » Deuxième façon : « Rien ne montre mieux la vanité des hommes que de considérer quelles causes et quels effets de l'amour, car tout l'univers en est changé : le nez de Cléopâtre. » Rédaction des *Pensées* : « Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé ».

Au fond, cette seconde rédaction est moins claire que la première ; et à la place de Pascal, il me semble que j'eusse gardé la première ; mais ce que nous tenons à montrer, ce sont ses procédés, même quand il les exagère.

IX

Pascal supprime la phrase suivante : « Est-ce courage à un homme mourant d'aller, dans la faiblesse et dans l'agonie, affronter un Dieu tout-puissant et éternel ? »

Il condense le tout en une phrase superbe :

« Rien n'est plus lâche que de faire le brave contre Dieu. »

Nous bornerons là ces citations. Elles suffiront à démontrer, comme nous l'avons toujours enseigné, que l'art d'écrire consiste dans le relief des mots et des pensées. Il faut éviter à tout prix le style banal et incolore, et n'employer que les expressions qui renforcent l'idée. C'est par l'énergie qu'on écrit. L'originalité et la condensation — Pascal en fait foi — sont les suprêmes qualités du style, inséparables chez lui du naturel, de la simplicité et de la propriété des termes [1].

1. Pour compléter cette étude, on peut consulter les éditions de Pascal : Molinier et Michaud pour le texte et les variantes ; Feugère, Cousin et Havet sur le manuscrit ; Hatzfeld, Boutroux, Victor Giraud et Brunschwicg ; les Œuvres du chevalier de Méré, pour les détails du travail ; les Études sur Pascal, de Vinet, qui a admirablement analysé les procédés et le style des *Pensées* ; Brunetière, *Manuel et Études critiques* ; Faguet, *XVIIIe siècle* ; l'abbé Maynard, Bourget, Nazelle, Étude sur Vinet, etc.

CHAPITRE VII

LES CORRECTIONS DE J.-J. ROUSSEAU

Le travail dans le style de Rousseau. — Les manuscrits de l'*Héloïse*. — Victor Cousin et les corrections de l'*Émile*. — Refontes et ratures. — Le travail de Bernardin de Saint-Pierre

Comme tous les grands prosateurs, Rousseau s'est donné beaucoup de mal pour bien écrire. Malgré la rhétorique, qui gâte son style; malgré le paradoxe, qui gâte ses idées; malgré ses incorrections continuelles et ses locutions génevoises, c'est un très grand écrivain et certainement le meilleur prosateur du XVIIIe siècle.

Il eut plusieurs méthodes. En général (*Discours des sciences et des lettres*), il s'exaltait, s'enthousiasmait et l'inspiration arrivait soudainement[1]. Il ruminait ses phrases la nuit dans son lit[2], ou le jour en

1. Confessions, II, VIII.

2. Goethe avait aussi cette habitude. « Depuis quelques années, dit-il, mon talent productif ne me quittait pas un seul instant. Souvent même ce que j'observais dans l'état de veille se disposait pendant la nuit en songes réguliers, et au moment où j'ouvrais les yeux je voyais devant moi ou un ensemble nouveau qui me ravissait, ou une partie nouvelle d'un tout déjà existant. D'ordinaire, j'écrivais tout de grand matin. » (Goethe, *Poésie et réalité*. Cité par Bossert, *Revue des Deux Mondes*, 1er octobre 1902.)

se promenant. Il les achevait ensuite à loisir sur le papier. Il a dit cette parole profonde : « Avec quelque talent qu'on puisse être né, *l'art d'écrire ne s'apprend pas tout à coup.* » Avouant sa lenteur d'esprit, surtout dans la conversation, il prétendait n'avoir du talent que là où il fallait du travail. Il a laissé bien des aveux de ce genre[1]. Avant de connaître ses manuscrits, le public savait qu'il les trouverait « raturés, barbouillés, mêlés, indéchiffrables, attestant la peine qu'ils ont coûtée ».

Il dit avoir consacré à l'*Émile* vingt ans de méditation et trois ans de travail[2]. Il entama la *Nouvelle Héloïse* sans avoir de plan, cédant au besoin d'exprimer l'exaltation amoureuse que lui inspirait Mme d'Houdetot. Ce n'est qu'après les deux premières parties que l'idée lui vint de faire un roman[3].

La *Nouvelle Héloïse* fut commencée en 1756. L'hiver de la même année, il acheva les deux premières parties, qu'il mit ensuite au net, « avec un plaisir inexprimable », employant le plus beau papier doré, de la poudre d'azur et d'argent pour sécher l'écriture.... Il retravailla la suite au printemps, et la besogne dura jusqu'à la fin de l'hiver 1759.

Rousseau recopiait souvent ses manuscrits. Il ne cessait de les corriger. Il reprenait chaque page, chaque ligne. « Cet obstiné labeur le conduit à la perfection, dit M. Arthur Chuquet, qui insiste avec

1. *Confessions*, I, 3.
2. *Ibid.*, II, 7.
3. *Ibid.*, II, 9.

raison sur cet exemple de conscience. En mettant son œuvre sur le métier avec une infatigable persévérance, il réussit à rajeunir des sujets vieillis, à donner aux lieux communs les plus usés, un air de nouveauté[1]. »

La *Nouvelle Héloïse* est l'ouvrage qui a coûté le moins d'efforts à Rousseau, celui où il a mis le plus d'abondance naturelle et d'éloquente sincérité. Les manuscrits de ce roman, que possède la bibliothèque de la Chambre des députés, sont pourtant couverts de ratures. *L'Intermédiaire des Chercheurs* et *l'Amateur d'Autographes* se sont occupés à plusieurs reprises de ce précieux document[2].

« Rousseau, dit M. Bonnet, copia de sa main deux exemplaires de la *Nouvelle Héloïse*, l'un pour la maréchale de Luxembourg, l'autre pour Mme d'Houdetot. Si l'on en croit une notice manuscrite de M. G. Morin, conservée à la bibliothèque de la Chambre des députés, qui nous a été communiquée avec infiniment de bonne grâce par le bibliothécaire, M. A. Chervet, le manuscrit donné à Mme d'Houdetot était encore conservé dans la famille de cette aimable femme en 1851. Le manuscrit de Mme de Luxembourg est maintenant à la bibliothèque de la Chambre des députés. Il se compose de six volumes reliés en maroquin bleu, dorés sur tranches. Les volumes sont illustrés avec des dessins originaux de Gravelot. Les deux préfaces manquent et le texte

1. Chuquet, *J.-J. Rousseau*, p. 184.
2. *L'Amateur d'autographes*, mai, juin et juillet 1902.

manuscrit, quoique sans aucune rature, diffère sensiblement du texte imprimé.

« La bibliothèque de la Chambre détient deux autres manuscrits de la *Nouvelle Héloïse* : 1° un recueil de brouillons, couverts de ratures, qui donne, avec beaucoup de lacunes, le texte primitif; 2° un exemplaire en deux volumes in-4°, relié en maroquin rouge. Dans cet exemplaire les ratures sont moins fréquentes, mais ce n'est pas encore le texte définitif. Les trois premières parties manquent. Le premier volume contient la quatrième partie, et le deuxième les deux dernières[1]. »

M. Félix Chambon a publié le fac-similé d'une page manuscrite de l'*Héloïse*[2]. C'est un fouillis de surcharges, lignes biffées, additions et variantes.

Nous avons eu un instant la pensée de copier des corrections manuscrites de Rousseau. Mais la poursuite de l'inédit n'est pas uniquement notre affaire. Recherchant avant tout l'enseignement du style et le profit des lecteurs, il nous a paru inutile de présenter de nouveaux exemples, quand il en existait de très bons. Victor Cousin a étudié les papiers de Rousseau, et les citations qu'il donne suffisent à montrer le travail du grand écrivain. Sous le titre : *Appendice sur le style de Rousseau*, Cousin a analysé avec une subtilité compétente un chapitre (*Le Vicaire Savoyard*) du manuscrit de l'*Émile*, qui se trouvait alors à la bibliothèque de la Chambre des députés.

1. *L'Amateur d'autographes*, 15 mai 1902
2. *Ibid.*, 15 juin 1902.

Nous lui empruntons quelques extraits, que nous nous réservons de commenter nous-mêmes.

Ce manuscrit, « probablement la quatrième ou cinquième copie de l'*Émile* », est chargé de ratures. Rousseau change les mots, raffine l'expression, pousse l'image, transpose les phrases, accentue la couleur, rompt la monotonie, varie les constructions, supprime des épithètes, éclaircit partout le style. « Un homme comme J.-J. Rousseau, dit Stendhal, n'a pas trop de dix-huit heures par jour pour songer à tourner les phrases de son *Émile*. » Voyons-le à l'œuvre.

I

Il remplace : « Tant que la Nature ne se lassera pas de nous donner des cheveux... » par : « Tant que la nature *ne se rebutera pas....* »

Il avait mis : « Il faut bien former ses jugements *avant de lui parler des nôtres.* » Il adopte : « Il faut bien lui former ses jugements, *avant de lui dicter les nôtres.* »

Économie d'épithètes : « J'en dis trop pour mes *agréables et délicats* contemporains. » Correction : « J'en dis trop pour mes agréables contemporains. »

« La génération des corps vivants et organisés est *un abîme d'étonnement pour l'esprit humain.* » Simplification : « La génération des corps vivants et organisés est l'*abîme de l'esprit humain.* »

Il change (*Apostrophe de Brutus*) : « Je t'ai trompé,

téméraire. Et qui te l'a dit? Ta carrière est-elle finie? » par : « Et qui te l'a dit? *Ton âme est-elle anéantie?* »

II

Voici comment Rousseau développait une idée, y ajoutait une image et refondait le tout.

PREMIÈRE RÉDACTION

Si vous regardez la science en elle-même, vous entrez dans une mer sans fond, sans rêves, toute pleine d'écueils ; vous ne vous en tirerez jamais.

C'était bien sec. Rousseau y ajoute une comparaison :

DEUXIÈME RÉDACTION

Celui qui vient pour la première fois au bord de la mer, enchanté du spectacle des coquillages, en ramasse un, puis un second, puis un autre ; il ne cesse d'être tenté de se baisser, de choisir, de prendre ; il se charge, s'accable, et finit par tout jeter.

La scène est jolie. Elle a plu à Rousseau. Il la retouche et la fond dans ses réflexions.

TROISIÈME RÉDACTION

Quand je vois un homme, épris de l'amour des connaissances, se laisser séduire à leur charme, et courir de l'une à l'autre sans savoir s'arrêter, je crois voir un enfant sur le rivage, cueillant des coquilles et commen-

çant par s'en charger, puis, tenté par celles qu'il voit encore, en rejeter, en reprendre jusqu'à ce qu'accablé de leur multitude, et ne sachant plus que choisir, il finisse par tout jeter et retourne à vide.

III

« L'apostrophe à Helvétius, dit Cousin, a été bien des fois retouchée. On en voit ici la première forme et les perfectionnements successifs. Rousseau se proposait de désigner le plus clairement possible Helvétius, sans le nommer, surtout sans l'outrager, et même en tempérant la vivacité de la réfutation par quelque politesse choisie et méritée. Ni lui ni personne ne pouvait arriver là du premier coup.

« Il avait mis d'abord : *Ame vile*, qu'il a bien vite condamnée et remplacée par : *Ame abjecte*. — « Ta « sombre philosophie n'avilit pas ton espèce, elle « n'avilit que toi. » Effacé avec raison. « Oh ! écartons « de nos cœurs cette abjecte philosophie qui nous.... » Encore effacé. « Ame abjecte, c'est ta sombre philo- « sophie qui te rend semblable à elles (aux bêtes), ou « plutôt tu veux en vain t'avilir; ton noble génie.... » — *Noble* effacé, « ton triste génie »; — « triste » effacé, « ton génie dépose contre lui-même »; — *lui-même* effacé, « contre toi-même », — encore effacé. Enfin : « contre tes principes. L'abus même de tes « facultés prouve leur excellence en dépit de toi, et « la primauté de ton espèce est décidée par l'obliga- « tion (?) que t'a donnée l'auteur de ton *être* d'*être*

« comme lui le bienfaiteur de tout ce qui t'environne. » Cette dernière phrase : « et la primauté de ton espèce » etc., est très justement biffée et remplacée par celle-ci, qui désigne clairement et honorablement Helvétius : « ton cœur bienfaisant dément ta doctrine » ; un renvoi la reporte à la suite de ces mots : « ton génie dépose contre tes principes », et de tout ce travail est sortie la phrase imprimée, aussi limpide qu'énergique et brillante. Sur les épreuves, Rousseau n'a plus fait qu'un seul changement. Dans le manuscrit il y a toujours : « ta sombre philosophie ». Quel enseignement délicat et profond dans la suite de ces variantes sur un seul passage! Et chaque page pourrait être le sujet d'un exercice semblable. »

IV

Parfois Rousseau éprouve le besoin de fleurir son style, et il l'affaiblit :

PREMIÈRE RÉDACTION	DEUXIÈME RÉDACTION
Celui qui, à force de se concentrer en dedans de lui, vient à bout de n'aimer que lui-même, n'a plus de transports ; son cœur glacé ne palpite plus, ses yeux ne savent plus verser de larmes ; il ne vit plus, il est déjà mort.	Celui qui, à force de se concentrer au dedans de lui, vient à bout de n'aimer plus que lui-même, n'a plus de transports ; son cœur glacé ne palpite plus *de joie ; un doux attendrissement n'humecte jamais ses yeux ; il ne jouit plus de rien ; le malheureux ne sent plus*, ne vit plus, il est déjà mort.

La première version était plus sobre. La retouche est plus banale.

V

Voici, par contre, un bon exemple d'amplification :

PREMIÈRE RÉDACTION

Où le voyez-vous exister (Dieu), m'allez-vous dire. Dans une pierre qui tombe, dans une feuille qu'emporte le vent.

DEUXIÈME RÉDACTION

Non seulement dans les cieux qui roulent, dans l'astre qui nous éclaire, mais dans une pierre qui tombe, dans une feuille qu'emporte le vent.

TROISIÈME RÉDACTION

Non seulement dans les cieux qui roulent, dans l'astre qui nous éclaire, non seulement dans moi-même, mais dans la brebis qui paît, dans l'oiseau qui vole, dans la pierre qui tombe, dans la feuille qu'emporte le vent.

VI

Encore un passage où la première phrase est superbement simplifiée :

PREMIÈRE RÉDACTION	CORRECTION
On eût dit que la nature étalait à nos yeux toute sa pompe, pour écarter de nos âmes toutes les pensées basses et nous élever aux sublimes contemplations.	On eût dit que la nature étalait à nos yeux toute sa magnificence, pour en offrir le texte à nos entretiens.

VII

Rousseau évite scrupuleusement les répétitions.

Il écrit : « Je ne savais plus que *juger* de ces contradictions. »

Il voulait dire : « Je ne savais plus que *penser* de ces contradictions. » *Penser* était le mot propre, celui qu'il fallait maintenir. Rousseau le sacrifie parce qu'il y avait quelques lignes plus haut : « Que devais-je *penser*. » Pascal a raison : il faut toujours répéter un mot, quand ce mot est le mot propre.

VIII

Et ceci encore :

J'étais dans cet *état d'incertitude* et de doute que Descartes exige pour la recherche de la vérité. Cet *état* est peu fait pour durer.

Il n'a pu supporter cette répétition, il a préféré :

J'étais dans ces *dispositions d'incertitude* et de doute que Descartes exige pour la recherche de la vérité. Cet état....

« La correction, dit Cousin, ne vaut rien. On dit et on conçoit des dispositions *à* l'incertitude et au doute; mais on n'a jamais dit, et on ne conçoit guère des dispositions *d'*incertitude et *de* doute. »

IX

Autre correction curieuse :

Le premier fruit que je tirai de ces réflexions fut d'apprendre *à* borner mes recherches *aux* seules connaissances nécessaires *au repos* et *à* la consolation de ma vie, *à* me *reposer* dans une profonde ignorance sur tout le reste.

Rousseau corrige :

Le premier fruit que je tirai de ces réflexions fut d'apprendre *à* borner mes recherches *aux* seules connaissances nécessaires à *l'espoir* et *à* la consolation de ma vie.

Ce texte ne l'a pas satisfait. « L'espoir » était vague, et ce qui n'était pas non plus très bon, c'était la similitude du tour de phrase : « borner mes recherches *aux* seules connaissances nécessaires *à*... ».

Rousseau coupe au court et écrit : « fut de borner mes recherches à ce qui m'intéressait immédiatement ».

X

Il est intéressant de voir comment, à force de condenser, Rousseau arrive à l'antithèse, son procédé favori.

Il s'était d'abord contenté de dire :

PREMIÈRE RÉDACTION

Ah ! quel triste tableau, m'écriai-je avec amertume. Que nous a donc servi de naître et qui est-ce qui sait être heureux ?

C'était simple. Rousseau étend l'idée et y met des contrastes :

DEUXIÈME RÉDACTION

Ah ! quel triste tableau, m'écriai-je avec amertume. S'il faut renoncer à tout, que nous a donc servi de naître ? S'il faut ne tenir à rien pour vivre sans peine, qui est-ce qui sait être heureux ?

Ceci était plus cherché, mais plus saisissant. Il recommence ; il dégage et fait choquer les antithèses :

TROISIÈME RÉDACTION

S'il faut se refuser à tout, que nous a donc servi de naître ? Et s'il faut mépriser le bonheur, qui est-ce qui sait être heureux ?

XI

Parfois il regrette ses corrections. Il avait écrit :

On dirait, aux murmures des impatients mortels, que Dieu leur doit la récompense avant le mérite, et qu'il est obligé de payer leur vertu d'avance.

Il remplace cette jolie phrase par ceci :

.. que Dieu leur doit la récompense avant qu'ils l'aient méritée, et qu'il est obligé de payer la vertu d'avance.

Heureusement, en se relisant, Rousseau rétablit sa première rédaction, et il faut l'en louer. « Leur doit la *récompense* avant le *mérite* » oppose délicatement un substantif à un autre et « *leur* vertu » est plus clair, puisqu'il précise à qui se rapporte la vertu.

« A travers ces corrections diverses, dit Sainte-Beuve, qui mentionne l'étude de Cousin sans la citer, on voit que ce que recherche surtout Rousseau, c'est la propriété dans l'expression[1]. »

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

Élève direct de Rousseau, qui lui légua sa misanthropie et ses songes humanitaires, Bernardin de Saint-Pierre a trop écrit pour avoir cultivé la perfection. Il a cependant beaucoup travaillé sa forme. La naïveté de *Paul et Virginie* n'est qu'apparente, et les meilleures descriptions y ont une saveur appliquée. Dès qu'il eut assuré sa vie, Bernardin se fit un devoir de ne pas laisser passer un jour sans

1. *Chateaubriand et son groupe*, I, p. 237. — L'auteur de l'*Émile* garda jusqu'à la fin de sa vie cette méthode de labeur inflexible. Il travaillait avec la même conscience les moindres productions, rapports, pétitions ou simples lettres. « Il lui arriva, dit Champfleury, de sortir de sa mansarde pour courir après le porteur d'un billet de dix lignes dans lesquelles il croyait avoir employé un mot impropre. » Paul-Louis Courier avait les mêmes scrupules. Il « faisait jusqu'à dix-sept brouillons d'un billet de quinze lignes » (V. Hugo, *Litt. et Phil. mêlées*, II, p. 81) et prétendait que Plutarque aurait fait gagner à Pompée la bataille de Pharsale, si cela eût pu « arrondir tant soit peu sa phrase ».

rédiger quelques phrases. Il en couvrait des morceaux de papier, qu'il comparait « aux feuilles de la Sibylle bouleversées par le vent », et que son admirateur Aimé Martin eut bien de la peine à débrouiller pour en faire ses *Harmonies*[1].

Bernardin nous a laissé peu de confidences sur ses procédés. On en trouve quelques-unes dans sa Correspondance. Il écrivait à son ami Hennin, le 28 décembre 1783 :

« Vous ne connaissez pas jusqu'où va la tendresse d'un auteur pour sa production. Celle d'une mère pour son fils ne lui est pas comparable. J'ajoute ou je retranche toujours quelque chose à la mienne; l'ours ne lèche pas son petit avec plus de soin. Je crains à la fin d'enlever le museau au mien, à force de le lécher. Je n'y veux plus toucher davantage. »

L'auteur de *Paul et Virginie* n'était jamais content. Il recommençait toujours. Ses succès ne modifièrent ni sa modestie ni ses efforts. Comme Gœthe, il déplorait la stérilité de son vocabulaire et la pauvreté de notre langue. « La carrière que j'ai ouverte, « disait-il, ne m'a point fourni de termes nouveaux; « il a fallu souvent répéter les mêmes. » Pour lui les *Études* valaient par les idées; la forme en était médiocre. C'est un jugement qui nous paraît aujourd'hui singulier[2]. »

1. *Mémoire sur la vie et les ouvrages de Bernardin de Saint-Pierre*, p. 399.
2. *Bernardin de Saint-Pierre*, par Arvède Barine, p. 135.

CHAPITRE VIII

LES CORRECTIONS DE BUFFON ET LE TRAVAIL DE MONTESQUIEU

Buffon et la théorie du travail. — Ses habitudes et ses procédés. — Les notes de Mme Necker. — Les manuscrits de Buffon. — Les termes généraux. — Les corrections de Buffon : refontes, rédactions et ratures. — Le labeur de Montesquieu.

L'étude des manuscrits de Buffon pourrait fournir la matière d'un gros livre sur le travail du style. L'auteur de l'*Histoire naturelle* a passé sa vie à mettre en pratique les théories qu'il a si magnifiquement exposées dans son célèbre *Discours*. Son imposante production, ses rares dons d'éloquence, son infatigable labeur, lui ont valu la réputation d'un des premiers prosateurs de notre langue. Son exemple prouverait presque la vérité du mot qu'il a osé dire : « La patience, c'est le génie. » Enfermé dans son château de Montbard, d'où il ne sortait que pour aller vivre trois mois à Paris, dans sa maison du Jardin du Roi, Buffon, pendant quarante ans, a travaillé régulièrement plus de dix heures

par jour. Il se couchait tôt, et se faisait réveiller par son domestique, qui avait ordre de lui jeter au besoin de l'eau sur la figure[1]. Cet immense effort ne fut interrompu que par une longue maladie, et Buffon déplora toujours ce retard, qui l'empêcha, dit-il, de publier deux ou trois volumes de plus. Les indispositions ordinaires ne lui faisaient pas quitter la plume. Incommodé par un rhume, il trouvait encore le moyen de travailler huit heures par jour[2]. A soixante-dix ans, il disait : « J'apprends tous les jours à écrire. » Il refit quatorze fois ses *Époques de la Nature*. Buffon a le premier propagé dans le public le respect du style, en montrant que sa perfection réside surtout dans le travail. « Grâce à lui, dit Flourens, nous ne trouvons éloquent aujourd'hui que ce qui l'est par le style. La grande influence s'est déplacée. L'art d'écrire est de nos jours ce que fut l'éloquence parlée dans les temps antiques; toutes les forces nouvelles de l'esprit humain se résument dans ce grand art; et, comme il appartenait à Buffon de le proclamer, la puissance des temps modernes est le style. »

Pour bien juger ce qu'il écrivait, Buffon se faisait lire son manuscrit par une personne étrangère. Si le

1. Sur ces violences commandées par Buffon, voir les détails du chevalier Audo, dans sa *Vie privée du Comte de Buffon*, p. 13.

2. *Histoire des travaux et des idées de Buffon*, par Flourens, p. 297. — Les plus curieux détails sur les habitudes et la vie laborieuse de Buffon se trouvent dans les *Mélanges* de Mme Necker, presque à chaque page, dans la *Correspondance inédite de Buffon*, par Nadault de Buffon (voir surtout t. I, p. 221, et t. II, p. 326), dans la *Vie privée de Buffon*, par le chevalier Audo, et dans le *Voyage à Montbard*, de Hérault de Séchelles.

lecteur s'embarrassait, s'il ne lisait pas couramment et harmonieusement, Buffon marquait le passage, le reprenait plus tard et recommençait l'épreuve. Il employait parfois une matinée entière à remanier une phrase[1].

« J'ai souvent entendu dire à Buffon, raconte l'abbé Maury, qu'avant de pouvoir se contenter lui-même, il avait transcrit plus de vingt fois, ainsi que J.-J. Rousseau, tous ses ouvrages, sans même en excepter les discussions et les détails les plus étrangers au prisme de son imagination. Ces copies, dont les corrections formeraient des leçons vivantes et intimes de goût, seraient une excellente poétique pour un écrivain qui pourrait suivre et étudier tous les perfectionnements successifs de ce style enchanteur[2].»

On croit généralement que le célèbre mot : *La patience, c'est le génie*, se trouve dans le *Discours à l'Académie*. C'est une erreur. Il ne figure pas dans les œuvres de Buffon. Il fut dit à Mme Necker (voir ses *Mélanges*) et à Héraut de Séchelles, dans une visite que le futur conventionnel fit au grand écrivain : « M. de Buffon m'a dit un mot bien frappant, un de ces mots capables de produire un homme tout entier : *Le génie n'est qu'une grande aptitude à la*

1. « Buffon n'avait pas le travail facile. Il concevait avec peine, et ce n'est qu'après des retouches successives que sa pensée devenait nette, et que sa phrase prenait cette élégance de forme et cette savante harmonie qui sont un des charmes les plus attrayants de son style. » (*Correspondance inédite*, t. II, p. 390.)

2. Maury, *Essai*, p. 188.

patience. » Le vrai texte, on le voit, diffère de la légende; mais l'idée a fait fortune. Dans les deux brochures où il raconte ses entretiens avec Buffon, Hérault de Séchelles déborde d'enthousiasme et de malice [1]. Il décrit le cabinet du maître, sa vie, ses habitudes. Buffon laissait toujours dormir quelque temps ce qu'il venait d'écrire. Il noircissait beaucoup de brouillons, et les brûlait pour ne pas s'encombrer. Hérault fut émerveillé de ses discussions sur le style. C'est l'effet que produisaient toujours les causeries du grand savant. Morellet nous a peint la stupéfaction de Mlle de l'Espinasse entendant le grand écrivain expliquer la nécessité de « clarifier son style ». Condorcet rappelle dans son *Éloge* avec quel soin l'illustre prosateur s'appliquait à effacer toute trace de travail. C'est à force de peine qu'il atteignait la facilité. « Cette qualité n'est dans un écrivain que l'art de cacher ses efforts, le résultat d'une longue suite d'observations fugitives et d'attentions minutieuses [2]. »

Les *Mélanges* de Mme Necker, fort bien écrits d'ailleurs, contiennent sur les idées littéraires de Buffon des renseignements aussi précieux et peut-être plus significatifs que les théories du fameux *Discours sur le style*. Mme Necker nous révèle les confidences

1. Hérault de Séchelles, *Visite à Buffon*, broch., 1785, p. 13, et *Voyage à Montbard*, broch., 1802. — Hérault raconte qu'il soumit au grand naturaliste un morceau sur Buffon et Rousseau. La mode était alors aux *Parallèles*. Buffon le lui fit refaire et le corrigea en détail.

2. Condorcet, *Éloge de Buffon*. D'Alembert, qui ridiculisait les périphrases de Buffon, essaya un jour de refaire son style en changeant les mots. Il y renonça. C'était presque toujours le mot propre.

professionnelles du grand naturaliste, ses procédés d'artiste, ses appréciations de métier, ce qu'il pensait du mécanisme et des difficultés de la prose. Les entretiens qu'elle raconte sont instructifs comme des corrections manuscrites.

Nous savons par La Harpe que Buffon estimait la prose supérieure à la poésie. « C'est beau comme de la prose », disait Duclos. Sans aller jusque-là, Buffon semble surtout avoir apprécié la prose pour le travail qu'elle exige, autrement dit pour sa perfection illimitée. Flaubert déclarait que la prose n'était jamais finie. « Le style, disait Buffon, peut se retoucher sans cesse; aussi après quarante ans et un grand nombre d'éditions, il trouvait encore à faire dans ses ouvrages des corrections de mots et de choses; il apercevait de petites taches qui lui étaient échappées[1]. »

Buffon, malgré sa solennité froide, est, à sa manière, un créateur d'images et d'expressions. Flourens et Michelet en citent de fort jolies[2]. Quand il avait écrit une phrase trop originale, il cherchait à lui donner une tournure plus ordinaire; mais si cette tournure affaiblissait sa pensée, il conservait la première.

Voici deux corrections de lui qui méritent d'être relevées :

1. Mme Necker, *Mélanges*, I, p. 134.
2. Michelet, *L'Oiseau*; Flourens, *Nouvelle galerie d'histoire naturelle tirée de Lacépède et de Buffon*. Préface. Vie de Buffon. On trouve la source de ces citations dans la *Correspondance inédite*, par Nadault de Buffon, t. II, p. 562.

« Deux mots remarquables, l'un d'un paysan, et l'autre d'un sauvage. Le paysan disait : « Qu'on ne « trouble point les cendres de mon père. » Le sauvage : « Où voulez-vous que nous allions? Les « ossements de nos pères se lèveront-ils pour nous suivre? » M. de Buffon disait : « Le dernier mot vaut « beaucoup mieux que le premier; car, dans le pre- « mier, on trouve le mot *cendres*, qui suppose un « art intermédiaire; et lorsque le sujet est si tou- « chant et si grand, il vaut toujours mieux employer « les mots dans leur première simplicité; tout orne- « ment devient ridicule, et il faut les présenter tels « qu'ils sont avec leur propre couleur[1]. »

Voici le second exemple :

« M. de Buffon soutenait toujours qu'il était impossible de se servir du mot propre en vers, et que, par cette raison, il n'avait jamais pu retenir les vers, tandis qu'il se retraçait aisément la bonne prose. On lui cita pour exemple :

« Coligny languissait dans les bras du repos,
« Et le sommeil trompeur lui versait ses pavots.

« Bras du repos est fort mal, dit-il, car les bras « marquent quelque chose d'actif : on dirait bien : « *le sein du repos;* le *sein* est passif; d'ailleurs si on « voulait se servir de l'expression de *bras*, il aurait « fallu ne pas employer ce mot brusquement, mais « nuancer l'idée, en personnifiant le repos d'avance;

1. Mme Necker, *Mélanges*, t. I, p. 124.

« le sommeil est un pléonasme, quand on a déjà « parlé du repos. » On lui cita d'autres vers :

« Voilà par quel chemin sa profonde sagesse
« S'achemine à grands pas vers, etc.

« Outre la critique qui frappe tous les yeux de : *chemin et s'achemine*, M. de Buffon relève ces deux images incohérentes : « *profonde* sagesse », qui s'achemine à *grands pas;* il n'existe aucun rapport entre *la profondeur* et *les pas*, *le chemin*, etc. Un grand art, pour bien écrire, est d'examiner chaque mot. Quand on est inattentif, on se sert d'une métaphore cachée qui ne se lie point avec l'image employée à dessein, ou avec une autre métaphore employée de même par distraction[1]. »

Buffon était très difficile dans le choix des mots. Ainsi il n'aimait pas un vers de J.-B. Rousseau où il est question *d'ossements blanchis*. Il prétendait qu'il n'aurait pas employé le mot : *blanchis*, parce qu'on dit : *cheveux blanchis par les années*, et que cette expression est prise au moral, tandis que l'autre a un sens physique, deux acceptions qui doivent rester distinctes. Cette sévérité est excessive. Il semble bien, en effet, qu'en disant : « cheveux blanchis », on prenne cet adjectif dans son acception physique. Les longues années blanchissent réellement les cheveux.

Ces anecdotes de Mme Necker sont précieuses pour

1. Mme Necker, *Mélanges*, I, p. 276, 327.

l'enseignement du style. Elles sont prises sur le vif et méritent, répétons-le, d'être signalées au même titre que le *Discours sur le style*. Il ne faut voir, je crois, dans ce célèbre discours qu'un recueil de considérations générales sur l'art d'écrire, une espèce de dissertation à larges vues, où Buffon examine uniquement le rôle de la *Raison* dans le style. A ce titre, la leçon est admirable. Tout y est vrai, tout y est fécond, c'est un bréviaire d'expérience. Le grand prosateur ramène tout à la réflexion, à l'ordre, au mouvement, au plan, c'est-à-dire aux qualités de jugement et d'intelligence. Quant au reste, spontanéité, naturel, passion, création expressive et originale, tout cela est passé sous silence et paraît n'avoir à ses yeux que peu de valeur. L'œuvre de Buffon, dans son ensemble, répond assez bien à ces nobles théories. Il est loin cependant d'avoir toujours écrit d'après ces principes. Mme Necker lui en fit la remarque, et je crois bien qu'il consentait à le reconnaître. Il conseille, par exemple, de toujours peindre « les choses par les termes les plus généraux », c'est-à-dire, dit M. E. Faguet, « par les termes abstraits et les périphrases »; et dans ses descriptions (*l'Histoire des Oiseaux*, surtout) Buffon emploie à chaque instant le terme concret, le mot créé, le détail vivant; il particularise, il cherche la couleur[1], le détail, l'expression neuve, ce qui prouve

1. « Est-il possible, dira-t-on, de tracer un dessin avec des phrases et de présenter des *couleurs* avec des *mots?* Oui, et même, si l'écrivain a du génie, du tact et du goût, ses phrases et ses mots feront plus d'effet

que son Discours ne contient pas tout l'art d'écrire. Et Buffon le sentait si bien, que malgré lui, dans ces mêmes pages, il souhaite que « chaque mot soit représenté par une image », chose difficile à réaliser, si l'on emploie de préférence, comme il le veut, les termes les plus généraux. Nous voyons, d'ailleurs, par ses corrections, que Buffon n'a jamais hésité à remplacer le terme « général » par la peinture « vive ».

Il a lui-même atténué la rigueur de ses principes. « Il n'y a, dit-il, aucune de nos définitions qui soit précise, *aucun de nos termes généraux qui soit exact*, lorsqu'on vient à les appliquer en particulier aux choses et aux êtres qu'ils représentent. Pour quelle raison ces termes généraux, qui paraissent être le chef-d'œuvre de la pensée, sont-ils si défectueux? » etc.

Ainsi disparaissent ces contradictions de doctrine qui prouvent seulement qu'on ne peut séparer, même chez les grands écrivains, la théorie de la pratique.

Nous trouvons dans Mme Necker quelques lignes d'éclaircissement au sujet de ces termes généraux sur lesquels on regrette que Buffon ne se soit pas mieux expliqué [1] : « Tous les gens qui parlent bien,

que le pinceau et les couleurs du peintre.... La prose peut peindre mieux que la poésie... » Morceau inédit de Buffon publié dans sa Correspondance, t. I, p. 292. Cité par M. Lebasteur, *Buffon*, 1 vol., p. 213.

1. Par termes généraux, M. Faguet veut qu'on entende les termes vagues et abstraits (*Études sur le XVIII*e *siècle. Buffon*). Pour M. Brunetière, Buffon n'a pas voulu parler des « termes vagues et abstraits, mais des termes techniques ». *Manuel de l'histoire de la littérature française*, p. 377.

dit M. de Buffon, se servent du terme général ou, pour mieux dire, du genre pour exprimer l'espèce et souvent l'individu. Ainsi on dit : J'ai fait venir ma *voiture* et non : J'ai fait venir mon *carrosse;* un vêtement pour un habit; un *édifice* est plus noble qu'une *maison*[1]. »

Mme Necker fit observer au grand écrivain qu'il ne fallait pas pousser cela trop loin, sous peine de trivialité. Elle eût pu ajouter qu'on disait aussi très bien : « J'ai fait venir mon *carrosse;* je n'ai pas d'*habit* », et que s'il est ridicule de dire : « La pluie est venue, je me suis mis à l'abri d'un *sycomore* », au lieu d'un arbre, on dit couramment à la campagne : « Je me suis mis à l'abri sous un *chêne.* »

La vérité, c'est que l'emploi constant de l'expression générale finit par rendre le style banal. Nous sommes, d'ailleurs, très loin aujourd'hui de ces théories surannées. Depuis Victor Hugo, il n'est presque plus possible de distinguer entre le mot propre, le mot noble et le mot général.

Difficile pour lui-même et pour les autres, Buffon écoutait tous les avis, souffrait toutes les remarques et se conformait docilement aux critiques[2]. Il eut,

1. *Nouveaux Mélanges*, t. I, p. 233.

2. Sans admettre les exagérations de Héraut de Séchelles, qui peint Buffon comme le plus insupportable vaniteux (voir à ce sujet un spirituel article de M. André Hallays, *Débats*, 31 octobre 1902), on peut croire, d'après le témoignage des contemporains, que l'auteur de l'*Histoire naturelle* était très sensible aux louanges. Il fut surtout flatté de l'ode célèbre que lui adressa Le Brun. Le « Pindare » français apprit de lui à corriger patiemment ses phrases et passa la moitié de sa vie à retoucher ses Odes. Il s'est même excusé, dans une note, d'avoir écrit *Le Vengeur* à peu près d'un seul jet.

on le sait, de nombreux collaborateurs, non seulement pour le fond, mais pour le style : Daubenton, Guéneau de Montbéliard l'abbé Bexon, parmi les principaux. C'est au point qu'en citant un passage de Buffon, on n'est jamais sûr que ce soit lui qui l'ait écrit, ou qu'un de ses collaborateurs ne l'ait pas corrigé [1]. Il faut des recherches spéciales pour établir la paternité de quelques-unes de ses plus belles pages. Quand Guéneau de Montbéliard fit avec lui l'*Histoire de Oiseaux*, le public, dit Flourens, continua d'admirer Buffon tout en lisant Guéneau. Pour Bexon, il composait le morceau et l'envoyait à Buffon, qui le corrigeait et le renvoyait à son tour, jusqu'à ce qu'il fût parfait. Flourens nous a donné là-dessus un livre très intéressant pour tous ceux que passionnent les démonstrations du style [2]. Il contient des corrections et des variantes, soit de Buffon, soit de ses collaborateurs. Mais l'ouvrage est trop touffu. De longues citations s'y suivent, presque sans soulignement et sans réflexion. Il y manque trop souvent le commentaire technique qui fait l'intérêt de ce genre de travail. Excellent recueil de documents, ce livre, en tout cas, nous dispense de chercher de nouveaux textes dans les papiers de Buffon. Ceux-là suffisent. Nous en reproduirons

1. Ayant eu nous-mêmes à citer, dans un de nos livres, des exemples de descriptions, nous avons ouvert un Buffon et reproduit des passages qui, recherche faite, doivent être attribués à ses collaborateurs. Cette inexactitude a fort diverti M. de Gourmont. Il sait pourtant très bien que tous ceux qui citent Buffon s'exposent à cette erreur, et que la signature importe peu, quand on ne vise que la qualité des exemples.

2. *Des manuscrits de Buffon*, par Flourens. 1 vol. (Garnier.)

quelques-uns, dont nous discuterons les ratures. Le lecteur n'aura, pour compléter cette étude, qu'à lire le volume de Flourens.

Les manuscrits de Buffon forment sept volumes recopiés par ses secrétaires. Ils sont couverts de surcharges, additions et changements écrits de la main de l'auteur. Quand Buffon retouche le texte d'un de ses collaborateurs, il a plus d'aisance encore, plus de lucidité, le coup d'œil plus sûr; ses ratures sont des leçons faites par un admirable professeur de style.

I

LE CARIAMA (BEXON)	CORRECTIONS DE BUFFON
Nous avons vu la nature *marchant* d'un pas égal, *nuancer* tous ses ouvrages; *en lier* l'ensemble par une suite de rapports constants et de gradations insensibles; *remplir* par des transitions les intervalles où nous pensons lui fixer des divisions et des coupures; *occuper* par des productions intermédiaires les points de repos que la seule fatigue de notre esprit, dans la contemplation de ses œuvres immortelles, nous oblige *d'y marquer; établir, sur le passage d'une forme à une autre forme éloignée,* des relations qui les rapprochent; *composer* enfin de son admirable ensemble un *tout* où rien n'est vide, où *tout* se touche, où *tout* se tient	Nous avons vu que la nature, marchant d'un pas égal, *nuance* tous ses ouvrages; *que* leur ensemble est lié par une suite de rapports constants et de gradations nécessaires; *elle a donc rempli* par des transitions les intervalles où nous pensons lui fixer des divisions ou des coupures, et *placé* des productions intermédiaires aux points de repos que la seule fatigue de notre esprit, dans la contemplation de ses œuvres, nous a forcé *de supposer : aussi trouvons-nous dans les formes même les plus éloignées,* des relations qui les rapprochent, en sorte que rien n'est vide, tout se touche, tout se tient dans la nature, et *qu'il n'y a* que nos méthodes et nos systèmes

et *où se confondent* nos méthodes et nos systèmes, lorsque nous prétendons lui marquer des sections, des distances, des limites qu'elle ne connaît pas.	qui soient incohérents, lorsque nous prétendons lui marquer des sections ou des limites qu'elle ne connaît pas.

Buffon opère ici ce qu'il appelait la « clarification » du style. Il ne modifie pas le fond. De ce texte, il fait sortir le sien, en respectant les expressions et la forme. Bexon avait écrit une longue phrase, énumérative, jalonnée par des infinitifs, ce qui n'est pas d'un bon prosateur. Buffon rompt la coupe, brise la construction et, par des changements de temps, rebâtit la phrase, la rend coulante, facile, ordonnée et naturelle.

II

LE SECRÉTAIRE (BEXON)	CORRECTIONS DE BUFFON
Cet oiseau, considérable par sa grandeur autant que remarquable par sa structure, est non seulement d'une espèce nouvelle, mais *tout nouveau*, ou plutôt *semble fait pour éluder* et pour confondre *toute idée de classification et tout arrangement de nomenclature*. Ses longs pieds indiquent un oiseau de rivage; son bec crochu *est celui* d'un oiseau de proie; son ensemble *offre une tête d'aigle* sur un corps de cigogne ou de grue; à quelle classe peut appartenir un être où se *rapprochent* des caractères en apparence si opposés?	Cet oiseau, considérable par sa grandeur autant que remarquable par sa figure, est non seulement d'une espèce nouvelle, mais d'un *genre isolé et singulier, au point d'éluder et même de confondre tout arrangement de méthodes et de nomenclature;* en même temps que ses longs pieds désignent un oiseau de rivage, *son bec crochu indiquerait un oiseau de proie; il a*, pour ainsi dire, *une tête d'aigle* sur un corps de cigogne ou de grue : à quelle classe peut donc appartenir un être dans lequel se *réunissent* des caractères aussi opposés?

On voit avec quelle sûreté Buffon fait ses corrections. C'est un jeu pour lui. Et comme son texte est supérieur ! Au lieu de : « semble fait pour éluder et pour confondre » il met : « au point d'éluder et de confondre ». Il remplace : « son bec crochu est *celui* d'un oiseau de proie » par : « son bec crochu indiquerait un oiseau de proie ». Bexon avait écrit : « son ensemble *offre* une tête d'aigle », Buffon remplace par : « il a, pour ainsi dire, une tête d'aigle ». — « Un être où *se rapprochent* des caractères opposés » n'était pas bon. Buffon corrige excellemment : « Un être dans lequel *se réunissent* des caractères si opposés. »

III

LE PIC (BEXON)	CORRECTIONS DE BUFFON
Telle est la condition de tous les oiseaux chasseurs, *excepté* peut-être de quelques lâches, qui s'acharnent sur une proie morte et s'attroupent plutôt en brigands qu'ils ne se rassemblent en amis : tous se tiennent isolés et vivent solitaires. Chacun est *tout entier à se procurer* un nécessaire étroit et pénible, et nul n'a de sentiments, *comme de biens*, à partager avec autrui....	Telle est la condition de tous les oiseaux chasseurs; *et, à l'exception* de quelques lâches qui s'acharnent sur une proie morte et s'attroupent plutôt en brigands qu'ils ne se rassemblent en amis, *tous les autres* se tiennent isolés et vivent solitaires. Chacun est tout *entier à soi*, et nul n'a *de biens ni de sentiments à partager....*
Ses mouvements *sont* brusques, *son* air est inquiet, *ses* traits *ont de la rudesse*, *son* naturel *paraît* farouche : il fuit toute *société*, même celle de son semblable, et quand l'amour le force de *la* rechercher, c'est	Ses mouvements sont brusques; *il a l'air* inquiet, *les* traits et la physionomie *rudes*, *le* naturel sauvage et farouche : il fuit toute société, même celle de son semblable, et quand le besoin physique de l'amour le force à rechercher une *compagne*, c'est sans aucune des

sans pouvoir lui donner aucune des grâces dont alors il embellit tous les êtres....

grâces dont ce sentiment anime les mouvements de tous les êtres qui l'éprouvent avec un cœur sensible.

Le morceau de Bexon était gauche. Buffon, d'un tour de main, remet sur pied le premier paragraphe.

Les autres phrases de Bexon sont très dures. Buffon enlève les *son*, *ses*, *sont*, et rend claires les dernières lignes, en supprimant « société » et « la ».

IV

LE COURLIS (BEXON)

Dans l'histoire des animaux, les noms composés de sons imitatifs qui rendent la voix, les chants, les cris, *sont* toujours reconnaissables; *ce sont*, pour ainsi dire, les noms de la nature : *aussi sont-ce ceux* que l'homme a imposés les premiers; les langues sauvages *sont* pleines de ces noms donnés par instinct; et le goût, qui n'est qu'un instinct plus exquis, les conserve plus ou moins aux langues polies, *dont* la plus belle, *comme* la plus ancienne, la grecque, est la plus riche *de* ces mots d'harmonie *qui* la rendent si pittoresque, *qui* parlent sans cesse à l'imagination et peignent en nommant.

LE COURLIS (BUFFON)

Les noms composés des sons imitatifs de la voix, du chant, des cris des animaux, sont, pour ainsi dire, les noms de la nature; *ce sont aussi ceux* que l'homme a imposés les premiers; les langues sauvages *nous offrent* mille exemples de ces noms donnés par instinct, et le goût, qui n'est qu'un instinct plus exquis, les a conservés plus ou moins dans les idiomes des peuples policés, et surtout dans la langue grecque, plus pittoresque qu'aucune autre, puisqu'elle peint même en dénommant.

Ce morceau était plus difficile à corriger. Buffon après le premier *sont* réussit à enlever le second :

« ce sont » ; mais il n'est heureux qu'à demi en voulant changer : « aussi sont-ce ceux » par : « ce sont aussi ceux ». Le troisième : « les langues sauvages *sont* pleines » disparaît très bien dans : « les langues sauvages nous offrent. »

Quant à la tournure pénible : « Les langues polies, *dont* la plus belle *comme* la plus ancienne, la grecque, est la plus riche *de* ces mots *qui* la rendent.... » Buffon aplanit tout avec sa merveilleuse adresse

Nous pourrions multiplier les exemples. Mais pourquoi refaire ce qui est déjà fait ? Le lecteur trouvera dans Flourens des chapitres entiers de citations et de comparaisons. L'étude alternative des deux textes suppléera au manque de commentaires. Les quelques extraits que nous venons de donner suffiront à montrer la méthode à suivre pour lire cet ouvrage avec fruit. On voit avec quelle patience Buffon corrigeait le style. Il refaisait sans cesse ; il transformait ce qu'on lui donnait ; le travail fut sa grande inspiration ; il en fit un art, il l'enseigna aux autres, et ses manuscrits nous en offrent la plus vivante leçon.

MONTESQUIEU

L'auteur des *Lettres persanes* a laissé la réputation d'un des plus redoutables travailleurs qui aient tenu une plume. Un seul de ses livres, *l'Esprit des Lois*,

lui coûta vingt ans de labeur. Sa vue s'étant affaiblie, il en dicta une partie à ses secrétaires, se réservant de revoir lui-même ces divers morceaux. Pour réunir les matériaux de cette œuvre, Montesquieu dut lire et résumer des centaines d'ouvrages. Il existe trente volumes in-folio de réflexions et d'extraits écrits par lui et que l'infatigable Walckenaer a eu la patience de parcourir. Commencé en 1743, *l'Esprit des Lois* était debout en 1746, et Montesquieu ne le quitta plus pendant dix-huit ans. Il épuisa dans ce grand effort toutes les ressources de son art, qu'il possédait à fond et qu'il poussa à un point de condensation incroyable. C'est là surtout son originalité. « Je suis accablé de lassitude, écrivait-il dès 1747. *L'Esprit des Lois* formera trois heures de lecture ; mais je vous assure que cela m'a coûté tant de travail, que mes cheveux en sont blanchis.... Cet ouvrage a pensé me tuer. Je vais me reposer, je ne travaillerai plus. »

« Montesquieu, dit Vian, son plus sérieux biographe, était singulièrement attentif au choix des tours et des expressions. Il priait souvent son éditeur de faire substituer certain mot à un autre ; et dans ces légers changements, on voit avec quel goût il composait. Il voulait satisfaire tout à la fois l'esprit et l'oreille. Que n'a-t-on ces corrections successives pour étudier les finesses de la langue[1]. »

1. Vian, *Histoire de la vie et des ouvrages de Montesquieu*, p. 236. « L'aspect de ces manuscrits chargés de ratures, dit Walckenaer, démontre son peu de facilité dans la rédaction. » (*Vie de plusieurs personnages célèbres*, t. II, p. 267.)

Les ratures de Montesquieu doivent être, en effet, bien curieuses. Malheureusement, ses manuscrits sont à Bordeaux, et eussions-nous fait le voyage, la place nous eût manqué pour les reproduire. Obligé de varier les textes et les conseils, nous avons dû renoncer à de précieux exemples. Le travail et l'effort se sentent à chaque ligne dans la prose de Montesquieu. Ce style bref, ajusté, condensé et laqué est évidemment le produit de longues et nombreuses rédactions.

CHAPITRE IX

LE TRAVAIL DU STYLE DANS MALHERBE

Le travail et la doctrine de Malherbe. — Les manuscrits de Malherbe. — Desportes et les corrections de Malherbe.

Les meilleurs écrivains ont prôné le travail. Malherbe en fit l'égal de l'inspiration. C'est l'apologiste de l'effort et du métier. Il méprisait la facilité, et poussa jusqu'à la sécheresse le souci de la perfection. C'est par le labeur tenace qu'il ennoblit et fixa la langue poétique française. Dans une intéressante biographie, Racan, son fidèle disciple, a bien peint le caractère de Malherbe, mais ne nous a laissé que de brèves anecdotes sur sa méthode et ses procédés.

La peine que se donnait Malherbe n'était un secret pour personne. Ses amis la constataient dans ses ouvrages. Tallemant dit qu'il mit trois ans à faire l'ode funèbre sur la femme du premier président de Verdun.

S'il faut en croire Balzac, un laborieux lui aussi, Malherbe disait que, lorsqu'on a fait cent vers ou deux feuilles de prose, il faut se reposer dix ans. Le poète joueur de quilles aimait les mystifications. En tout cas, Balzac affirme que Malherbe « barbouilla » une demi-rame de papier pour corriger une seule stance de son *Ode à M. de Bellegarde*.

Ce maître sévère prenait pourtant parfois des libertés ; il avait ses indulgences et même ses négligences. Quand une image lui plaisait, il ne se gênait pas pour la répéter. C'est ainsi que nous lisons dans l'*Ode au roi Louis XIII* (1627) :

Donc, un nouveau labeur à tes armes s'apprête.
Prends ta foudre, Louis, et va comme un *lion*,
Donner le dernier coup à la dernière tête
De la *rébellion*.

Il avait écrit, l'année précédente, au Président de Verdun :

Quelque jour ce jeune *lion*
Choquera la rébellion....

Et en 1606 (au roi Henri) :

Qui n'eût cru que ces murailles
Que défendait un *lion*
N'eussent fait des funérailles
Plus que n'en fit Ilion....

On n'aurait pas à beaucoup chercher pour retrouver le « lion » dans ses autres poésies.

Tous les contemporains n'approuvèrent pas sans réserves les théories de ce despote, pour qui la

poésie ne fut jamais qu'un métier compliqué. Dans une lettre publiée par Lalanne, Bonaventure d'Argonne fait cette remarque :

« Malherbe donnait beaucoup de temps à la composition de ses ouvrages, à imaginer ses desseins et à tourner ses vers J'ai ouï-dire qu'il ne faisait ses odes que par petits morceaux, un vers d'un côté, un vers de l'autre.... Quelque peine qu'il ait prise dans ses compositions, *il n'a point tant réussi que lorsque, s'abandonnant à son bon naturel, il a écrit avec rapidité ce qui lui venait à la pensée*. Nous en avons *un exemple* qui saute aux yeux dans les stances à M. du Périer où, *après avoir sué longtemps*, sa veine venant à s'ouvrir, il fait voir plus de grâce, d'uniformité et de bon sens en trois stances qui nous dépeignent la mort que dans toutes les autres qu'il s'est arrachées de l'esprit.... »

Le bon d'Argonne manque peut-être ici un peu de logique. Si Malherbe, en effet, trouvait ses meilleurs vers « après avoir sué longtemps », c'est une preuve que les belles choses coûtent de la peine, et que, pour écrire sans travailler, il faut, du moins, avoir travaillé avant d'écrire.

Il nous reste peu de brouillons de Malherbe, et c'est dommage. Ses corrections eussent été intéressantes. Sa Correspondance, où il n'est, d'ailleurs, presque pas question de littérature, contient deux rédactions d'une lettre au duc de Bellegarde. Ce sont des refontes, des morceaux distincts, inutiles à reproduire.

Nous n'avons pas les corrections de Malherbe sur son propre style ; mais nous possédons celles qu'il a faites sur le style d'un poète contemporain. Je veux parler des remarques écrites de sa main sur un exemplaire des poésies de Desportes et publiées par Lalanne dans sa belle édition Hachette. On y trouve surtout des chicanes de goût, des disputes de langue, des critiques de prosodie et de diction. Malherbe était difficile. Il blâmait la moindre assonance désagréable, il signalait les impropriétés de termes, le manque d'harmonie, et condamnait, par exemple, Des Iveteaux d'avoir mis dans un vers : *pa ra bla la fla.*

Comparable à la flamme.

Malherbe oubliait qu'il a souvent lui-même des consonances aussi fâcheuses, comme celle-ci : *cé té sé fé.*

Après cet essai fait, s'il demeure inutile.

(*Sur la mort d'Henri IV*, 1610.)

Ce Commentaire sur Desportes, qui forme à lui seul un volume, contient cependant des annotations dont l'étude ne serait pas sans profit. Nous en citerons quelques-unes. Nous donnerons d'abord le vers de Desportes et au-dessous en italiques la réflexion de Malherbe.

Je ne pus passer outre, étonné de la flamme
Qui de ses chauds rayons brûla toute mon âme,
Qui m'éblouit la vue et me fit trébucher.

Superflu.

*
* *

Mais vous, belle *tyranne*, *aux Nérons* comparable.

Tira nos nez, paroles mal rangées.

*
* *

Si la foi plus *certaine en une âme* non feinte.

N'en un na.

*
* *

Et par quelle richesse elle a su m'attiser.

Attiser par richesse un homme est un langage de l'autre monde.

*
* *

Qu'il n'est prison ni torture ni flamme.
Qui mes tourments me sût faire avouer.

Il n'y a point de tourment qui me pût faire avouer mes tourments!...

*
* *

Malherbe critique parfois de bons vers, comme celui-ci :

Mais c'est un trop grand mal de languir misérable.

*
* *

Mon cœur aux maux plus sensible et vivant.

Superflu.

*
* *

J'erre seul, tout pensif, ignorant qui je suis.

J'eusse dit : ne sachant qui je suis, pour éviter qu'on lise : ignorant que je suis.

*
* *

Puisqu'un amour céleste est roi de ma poitrine.

Pauvre royaume.

*
* *

La volupté mignarde en *chantant t'environne*

Tan, ten.

*
* *

... Puis, nous tûmes tous deux

Pour : nous nous tûmes.

*
* *

Et fait que ma couleur en plus pâle se change.

Quel langage ! ma couleur se change en plus pâle.

*
* *

L'un se plaint d'aimer bas, l'autre d'aimer trop haut.

Puisqu'il n'avait point dit : trop bas, il ne devait point dire : trop haut.

*
* *

Que mon teint pâle et mon visage blême.

Visage blême est superflu après avoir dit le teint pâle.

*
* *

Amour trie et choisis les plus beaux de ces vers.

L'un ou l'autre est superflu.

*
* *

C'est dessous ton beau nom qu'ils vont dans l'univers.

Faible ; il n'y fallait point d'épithètes.

*
* *

Si je montre la plaie en ma poitrine enclose.

Je montre une plaie enclose dans la poitrine ne vaut rien.

*
* *

Je ne veux jamais plus penser
De voir un jour....

Superflu. On ne dit pas : Je n'espère jamais de voir un jour ou d'être un jour. Dans jamais sont compris tous les jours que l'on saurait dire.

*
* *

Mais aussi mon esprit n'est pas si peu rusé.

Mon esprit rusé, au lieu de dire : je suis rusé.

Consonances.

Malherbe signale le *mes men mes* du vers suivant :

De *même en mes* douleurs j'obéis au destin.

... Comme amour m'affolait...

Ma, mour, ma.

Puisque le ciel cruel trop ferme en mes malheurs.

Men, mé, ma.

Ces remarques, on le voit, sont d'un esprit intransigeant qui n'admet pas le plus petit défaut en poésie[1]. Encore avons-nous choisi les critiques les plus raisonnables. En général, le Commentaire est injuste ; tranchons le mot, il est pédant. Il blâme des vers comme celui-ci : « Les vents émus retenaient leurs haleines. » Dans un bel ouvrage : *La doctrine de Malherbe* (in-8°, 600 pages), M. Brunot a examiné avec une rare compétence la valeur et les conséquences de ce Commentaire[2]. André Chénier a écrit lui aussi, sur les poésies de Malherbe, des réflexions, publiées en 1842 par Tenant de la Tour et supérieurement discutées par M. Paul Glachant dans son livre sur Chénier. De nombreux critiques ont étudié la versification de Malherbe. Nous ne pouvons mieux faire que d'y renvoyer le lecteur[3].

1. Malherbe avait aussi annoté un Ronsard. Presque tout y était biffé.

2. Cf. Brunot, plus particulièrement p. 105 à 114.

3. Signalons, entre autres, l'excellent volume du duc de Broglie : *Malherbe* ; les *Œuvres de Malherbe*, par Lalanne (Hachette, classiques, grande édition) ; l'étude de M. Victor Giraud (*La Quinzaine*, 16 octobre 1902) ; *Points obscurs et nouveaux de la vie de Malherbe*, par Bourienne ; *Malherbe et la poésie française à la fin du XVIe siècle*, par Allais, et l'indispensable *Doctrine de Malherbe*, de Brunot.

CHAPITRE X

LE TRAVAIL DU STYLE DANS LA FONTAINE, BOILEAU ET RACINE

Les théories et le travail de La Fontaine. — La Fontaine et Sainte-Beuve. — Les manuscrits de La Fontaine. — Le manuscrit d'*Ulysse*. — Une refonte de La Fontaine. — La doctrine de Boileau. — Les corrections de Boileau. — Procédés et corrections de Racine. — Corneille.

I

La Fontaine est peut-être le seul écrivain français qui ait complètement réussi à dissimuler son travail. Son vers est si miraculeusement facile, qu'il a fallu le témoignage unanime des contemporains pour nous faire admettre la difficulté et le labeur chez un tel artiste. Rien n'est plus certain, cependant. La Fontaine a atteint la simplicité à force de patience et d'efforts. Nul n'a été plus amoureux de l'expression écrite, et n'a plus obstinément poursuivi la forme parfaite. Ce poète se croyait un simple versificateur ; il aimait le métier des vers ; il disait qu'il les *fabriquait* ; la facture technique le préoccupait par-dessus tout.

« Je me souviens, écrit Boileau à Maucroix, que La Fontaine m'a dit plusieurs fois que les deux vers de mes ouvrages qu'il estimait davantage, c'étaient ceux où je loue le roi d'avoir établi la manufacture des points de France à la place des points de Venise. »

Voici ces vers. Ils sont dans la première *Épître au roi:*

Le soldat dans la paix, sage et laborieux ;
Nos artisans grossiers rendus industrieux ;
Et nos voisins frustrés de ces tributs serviles,
Que payait à leur art le luxe de nos villes.

De pareilles périphrases nous font sourire aujourd'hui ; mais il fallait, pour les réussir, un talent que La Fontaine appréciait fort.

Dans leurs célèbres réunions, ce que Molière, Boileau, La Fontaine et Racine admiraient le plus, c'était la perfection de la forme. On applaudissait aux épithètes, on attendait les rimes, on se récriait.

L'*Art poétique*, de Boileau, devait être tout à fait dans les idées de La Fontaine, et c'est certainement, malgré leurs natures si dissemblables, une des causes qui expliquent l'amitié des deux grands hommes. Le fabuliste pratiquait à la lettre les préceptes de Boileau, en remettant vingt fois son ouvrage sur le métier. Il avoue avoir travaillé trois ans le *Songe de Vaux*, et il refit si souvent ses contes, que, n'en voyant plus l'immoralité, il s'étonnait sincèrement qu'on les trouvât répréhensibles. Il confesse dans la

préface de *Psyché* que « la prose lui coûte autant que les vers », et il dit qu'on serait surpris de la peine qu'il s'est donnée.

A propos du *Loup et le Renard*, que le duc de Bourgogne raconta d'abord en prose, le fabuliste déclare :

> Ce qui m'étonne est qu'à huit ans
> Un prince en fable ait mis la chose,
> Pendant que, sous mes cheveux blancs,
> Je *fabrique, à force de temps,*
> Des vers moins sensés que sa prose.

Dans son beau livre, si documenté et si complet, Walckenaer insiste sur la peine que s'est donnée le fabuliste.

« Cette facilité apparente, dit-il, est le plus souvent le résultat du travail [1]. »

« Il déroba, dit Chamfort [2], sous l'air d'une négligence quelquefois réelle, les artifices de la composition la plus savante; fit ressembler l'art au naturel, souvent même à l'instinct ; cacha son génie par son génie même.... Si ses lecteurs, séduits par la facilité de ses vers, refusent d'y reconnaître les soins d'un art attentif, c'est précisément ce qu'il a désiré. Nier son travail, c'est lui en assurer la plus belle récompense. Le triomphe de l'art est d'être ainsi méconnu ! »

C'est l'avis de Dussault : « La rhétorique et la critique peuvent bien dénoncer le travail des

1. *Histoire de la vie et des ouvrages de La Fontaine.*
2. *Eloge de La Fontaine.*

Racine et des Boileau, mais on échoue devant La Fontaine[1]. »

« Il n'atteignait l'air naturel, dit Taine, que par le travail assidu. Il recommençait et raturait jusqu'à ce que son œuvre fût la copie exacte du modèle intérieur qu'il avait conçu.... Il transformait ses originaux, développait un point, en abrégeait un autre, proportionnait le tout.... On tirerait de ses œuvres une Poétique[2]. »

Cette perfection dans le naturel, qui fait de lui le plus grand écrivain de notre langue, La Fontaine ne l'obtenait que par un labeur incessant, fantasque, vite effarouché. Il n'était pas toujours disposé à se mettre à l'œuvre. Il lui fallait la liberté, l'espace, l'isolement, le désir d'écrire. En dehors de certaines conditions, cet homme de génie était presque incapable d'avoir du talent. Nous avons de lui des productions hâtives et officielles qui ne valent à peu près rien[3].

La Fontaine composait en plein air. La nature l'inspirait. Il eût passé sa vie à la campagne. On le rencontrait le matin assis sous un chêne, et il n'était pas rare de l'y retrouver le soir. Ses proverbiales distractions, qu'on a bien exagérées[4], provenaient

1. *Annales littéraires*, ch. 1810-1812.
2. *La Fontaine et ses Fables*, p. 63.
3. Cf. *La Fontaine*, par Georges Lafenestre, p. 195
4. Ce n'est vraiment pas un grand crime que de n'avoir pas reconnu son fils, rencontré dans un escalier à la tombée du jour. Quant au voyage de Château-Thierry, si La Fontaine revint sans avoir vu sa femme, ce n'est pas par distraction, c'est parce que cette visite l'ennuyait. Ces anecdotes inquiètent M. Paul Bourget dans ses *Études et portraits*. Auger et Walckenaer ont eu raison de ne pas s'y arrêter.

uniquement de sa préoccupation littéraire. Il vivait avec ses sujets. Il les portait avec lui. Le métier des vers le passionnait. Une fois finis, il s'en désintéressait au point de refuser de les lire en public. Il les faisait lire par des amis, et, pendant la lecture, il ruminait d'autres fables.

On trouverait peu d'exemples d'une pareille absorption. Fabriquer des vers était sa seule affaire. Hors de là, il était sans intelligence, ou, pour mieux dire, sans existence. « Ce n'est pas un homme, c'est un fablier », disait dédaigneusement une dame, lasse d'inviter à sa table cet incorrigible muet.

Sainte-Beuve veut bien reconnaître, dans une certaine mesure, le travail de La Fontaine. Les aveux du fabuliste sont trop clairs à cet égard. Mais l'auteur des *Lundis* fait des réserves. Il ne peut croire qu'un art si parfait ait été si travaillé ! Il voit de l'exagération dans cette légende.

A l'en croire, La Fontaine était très paresseux ; le moindre effort lui répugnait ; il passait son temps à s'en plaindre. On aurait pris trop au sérieux ces boutades. Qu'il ait tant peiné, c'est inadmissible. « La Fontaine me l'affirmerait en face, que je ne le croirais pas [1]. » C'est pousser un peu loin les choses. Inutile d'ajouter que Sainte-Beuve est à peu près seul de son opinion.

Nous avons très peu de manuscrits de La Fon-

1. Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, I, p. 63 et 187.

taine. La Bibliothèque nationale ne possède que deux actes de sa tragédie d'*Ulysse* écrits de sa main. Il faudrait se livrer à des recherches d'érudition qui dépasseraient le plan de ce livre pour découvrir où Walckenaer s'est procuré les autographes dont il parle :

« Dans les manuscrits de cet homme célèbre que nous avons eu occasion d'examiner, nous avons eu le bonheur de rencontrer les premières et les dernières copies des mêmes morceaux écrits par lui. Les premières sont pleines de changements et de ratures ; il n'y en a pas dans les dernières. Il écrivait d'une manière très nette et très lisible, et marquait avec soin toutes les divisions du discours : les points, les virgules, les interjections, les interrogations, les lettres majuscules, les alinéas[1]. »

Le manuscrit d'*Ulysse*, que nous avons étudié à la Bibliothèque nationale, contient des ratures sans intérêt pour une bonne démonstration du style. Ce sont des changements de vers plutôt que des corrections de phrases.

Que je triomphe ou meure aux champs de la Phrygie.

Correction :

Je veux vaincre ou mourir aux champs de la Phrygie.

*
* *

Vous-même dans l'erreur perdiez vos plus beaux jours.

1. Walckenaer, *Histoire de la vie et des ouvrages de La Fontaine*, p. 128.

Correction :

De nymphes entouré, vous perdiez vos beaux jours.

*
* *

Achille vous croira, n'en doutez nullement.

Correction :

Achille le jura dès votre enlèvement.

*
* *

Mais toutefois Phénix m'a ravi, je l'avoue.

Correction :

Mais toutefois Phénix m'a touché, je l'avoue, etc.

Le manuscrit le plus connu de La Fontaine est celui de la fable : *le Renard, les Mouches et le Hérisson*. Il corrigea cette fable au point de n'en conserver à peu près que les deux vers du premier brouillon.

Voici la fable telle qu'il l'avait d'abord écrite :

LE RENARD ET LES MOUCHES

Un renard tombé dans la fange,
Et de mouches presque mangé,
Trouvait Jupiter fort étrange
De souffrir qu'à ce point le sort l'eût outragé.
Un hérisson du voisinage,
Dans mes vers nouveau personnage,
Voulut le délivrer de l'importun essaim.
Le renard aima mieux les garder, et fut sage.
« Vois-tu pas, dit-il, que la faim

Va rendre une autre troupe encor plus importune.
Celle-ci, déjà soûle, aura moins d'âpreté. »

Trouver à cette fable une moralité
Nous semble chose assez commune.
On peut, sans grand effort d'esprit,
En appliquer l'exemple aux hommes.
Que de mouches on voit dans le siècle où nous sommes!
Cette fable est d'Ésope, Aristote le dit.

Ce récit était sec et sans détails agréables. La Fontaine crut pouvoir le développer sans qu'il en parût plus long. Il fait parler le renard : son indignation est amusante. C'est un vrai récit.

Voici la version définitive qui figure dans ses œuvres :

LE RENARD, LES MOUCHES ET LE HÉRISSON

Aux traces de son sang, un vieux hôte des bois,
Renard fin, subtil et matois,
Blessé par des chasseurs et tombé dans la fange,
Autrefois attira ce parasite ailé
Que nous avons mouche appelé.
Il accusait les dieux, et trouvait fort étrange
Que le sort à tel point le voulût affliger,
Et le fît aux mouches manger.
« Quoi ! se jeter sur moi, sur moi le plus habile
De tous les hôtes des forêts !
Depuis quand les renards sont-ils un si bon mets ?
Et que me sert ma queue ? est-ce un poids inutile ?
Va, le Ciel te confonde, animal importun !
Que ne vis-tu sur le commun ! »
Un hérisson du voisinage,
Dans mes vers nouveau personnage,

Voulut le délivrer de l'importunité
Du peuple plein d'avidité :
« Je les vais de mes dards enfiler par centaines,
Voisin renard, dit-il, et terminer tes peines.
— Garde-t'en bien, dit l'autre. Ami, ne le fais pas
Laisse-les, je te prie, achever leur repas.
Ces animaux sont soûls ; une troupe nouvelle
Viendrait fondre sur moi, plus âpre et plus cruelle. »

Nous ne trouvons que trop de mangeurs ici-bas :
Ceux-ci sont courtisans, ceux-là sont magistrats.
Aristote appliquait cet apologue aux hommes.
Les exemples en sont communs,
Surtout aux pays où nous sommes.
Plus telles gens sont pleins, moins ils sont importuns.

On voit le parti que La Fontaine a tiré de son sujet par la refonte et le travail.

... Ce parasite ailé
Que nous avons mouche appelé,

est une trouvaille.

Quoi de plus drôle que la réflexion :

Et que me sert ma queue ? Est-ce un poids inutile ?

Et cette façon de parler :

Garde-t'en bien, dit l'autre. *Ami, ne le fais pas.*

Quant à la seconde moralité, elle est bien supérieure à la première, prosaïque et froide. Qu'on la compare, on verra la différence.

Cet exemple nous montre que, dans une première rédaction, La Fontaine trouvait quelquefois des

choses très ordinaires. Mais le travail ranimait tout et créait vraiment son originalité.

II

C'est Boileau qui a donné la théorie la plus classique du travail littéraire.

Au début de son *Art poétique*, il proclame la nécessité de l'inspiration. Ce point admis, le labeur et l'application résument tous ses conseils.

Il a lui-même prêché d'exemple. A force de discipline et de patience, il a laissé une œuvre qui restera un éternel modèle de bon sens et de bon goût. Le célèbre satirique n'était peut-être pas poète, au sens imaginatif du mot, mais il est incontestablement artiste pour la science du style. Il a exposé sa méthode dans une page qu'on devrait inscrire en tête de tous les Cours de littérature :

« Je ne suis point de ces auteurs fuyant la peine, qui ne se croient plus obligés de rien raccommoder à leurs écrits, dès qu'ils les ont une fois donnés au public. Ils allèguent, pour excuser leur paresse, qu'ils auraient peur, en les trop remaniant, de les affaiblir et de leur ôter *cet air libre et facile qui fait, disent-ils, un des plus grands charmes du discours*, mais leur excuse, à mon avis, est très mauvaise.

« *Ce sont les ouvrages faits à la hâte*, et, comme on dit, au courant de la plume, *qui sont ordinairement secs, durs et forcés*. Un ouvrage ne doit point *paraître trop travaillé ;* mais *il ne saurait être trop travaillé*, et

c'est souvent le travail même qui, en le polissant, lui donne cette facilité tant vantée qui charme le lecteur. Il y a bien de la différence entre des vers faciles et des vers facilement faits. Les écrits de Virgile, quoique extraordinairement travaillés, sont bien plus naturels que ceux de Lucain, qui écrivait, dit-on, avec une rapidité prodigieuse. C'est ordirement *la peine que s'est donnée un auteur* à limer et à perfectionner ses écrits, qui fait que *le lecteur n'a point de peine en les lisant*. Voiture, qui paraît aisé, travaillait extrêmement ses ouvrages. On ne voit que des gens qui font aisément des choses médiocres; mais des gens qui en fassent même difficilement de fort bonnes, on en trouve très peu[1]. »

Il n'y a rien à retrancher à ces théories. Les exceptions qui les contredisent ne sont qu'apparentes, et les plus féconds improvisateurs n'ébranleront pas l'autorité de cette parole.

On peut, avec de la facilité, écrire des œuvres agréables; mais c'est par le travail que les maîtres ont fait leurs chefs-d'œuvre. Ces déclarations reviennent souvent sous la plume de Boileau :

Un sot, en écrivant, fait tout avec plaisir :
Il n'a point, en ses vers, l'embarras de choisir,
Et, toujours amoureux de ce qu'il vient d'écrire,
Ravi d'étonnement, en soi-même il s'admire.
Mais un esprit sublime en vain veut s'élever
A ce degré parfait qu'il tâche de trouver;

1. Préface pour l'édition de 1610.

Et, toujours mécontent de ce qu'il vient de faire,
Il plaît à tout le monde et ne saurait se plaire ;
Et tel dont, en tous lieux, chacun vante l'esprit,
Voudrait, pour son repos, n'avoir jamais écrit.

Cette plainte était sincère. Boileau corrigeait continuellement ses vers, et ne s'en séparait que lorsqu'il ne lui était plus possible de les améliorer. Même dans sa correspondance, il s'excuse à chaque instant des ratures qu'il est obligé de faire. C'est à lui surtout que s'applique le mot de Banville :

Gravir le dur sentier de l'inspiration.

On sait en quels termes Boileau se plaignait à Molière :

Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime...
On dirait quelquefois qu'elle te vient chercher...
Mais moi, qu'un vain caprice, une bizarre humeur,
Pour mes péchés, je crois, fit devenir rimeur,
Dans ce rude métier où mon esprit se tue,
En vain, pour la trouver, je travaille et je sue.

(*Satire II.*)

La facilité de certains auteurs indignait Boileau. La production sans effort lui semblait suspecte, et j'imagine qu'il dut s'étonner de voir Molière composer en quinze jours sa comédie des *Fâcheux*.

Les contemporains confirment ces aveux.

« Boileau ne faisait pas aisément ses vers, dit Louis Racine, et il a eu raison de dire :

« Si j'écris quatre mots, j'en effacerais trois.

« Un de ses amis, le trouvant dans sa chambre fort agité, lui demanda ce qui l'occupait.

« — Une rime, répondit-il. Je la cherche depuis trois heures.

« — Voulez-vous, dit cet ami, que j'aille vous prendre un dictionnaire de rimes? Il pourra vous être de quelque secours.

« — Non, non, reprit Boileau. Cherchez-moi plutôt le dictionnaire de la raison[1]. »

Boileau a résumé son procédé dans ces quatre vers bien connus :

Hâtez-vous lentement et, sans perdre courage;
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage;
Polissez-le sans cesse et le repolissez;
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.

Nul n'a poussé plus loin la conscience de son métier. Il avait pour principe d'affronter les difficultés et n'admettait point qu'on s'y dérobât. Il écrivait à Racine que les transitions étaient le « plus difficile chef-d'œuvre de la poésie », et blâmait La Bruyère de les avoir supprimées.

Boileau fut toujours fidèle à ces théories qui expliquent bien son tempérament d'artiste, consistant surtout dans l'ajustage, la cohésion et la densité. Il a écrit (Sainte-Beuve le remarque) des *Épîtres* et des *Satires* uniquement pour encadrer des scènes et des portraits faits à l'avance.

L'originalité, selon lui, consistait moins dans l'in-

1. *Mémoires sur la vie de Jean Racine.*

vention que dans l'expression. N'a-t-il pas dit dans une préface : « Qu'est-ce qu'une pensée neuve, brillante, extraordinaire? Ce n'est point, comme se le persuadent les ignorants, une pensée que personne n'a jamais eue ni dû avoir; c'est, au contraire, une pensée qui a dû venir à tout le monde et que quelqu'un s'avise le premier d'exprimer. »

La correspondance de Boileau avec Racine est des plus instructives. On y voit les deux grands poètes, amis éprouvés et fidèles, mais toujours cérémonieux et graves, échanger mutuellement leurs productions et leurs critiques.

Boileau consulte son ami en travaillant à sa satire sur les femmes, composée d'inspiration dans un moment de « fougue poétique ». Il déclare que les « multitudes de transition le tuent », et envoie à Racine une trentaine de vers qu'il modifie d'après ses conseils. On peut les lire dans les éditions classiques.

Un autre exemple des corrections de Boileau se trouve dans son morceau sur la *Joconde* de Bouillon, où il vante la supériorité de La Fontaine. Malheureusement le débat porte sur une langue aujourd'hui démodée.

On sait que Boileau eut un moment la faiblesse de se croire poète lyrique. Nous avons de lui une ode sur la prise de Namur, qui est célèbre par sa banalité grandiloquente. La valeur de l'ode importe peu. Ce qui est remarquable, c'est le travail qu'elle a coûté à l'auteur.

Il ne voulait l'envoyer à Racine qu'une fois finie; mais il a besoin de ses corrections. Il la lui adresse donc, avec prière de « ne la montrer à personne ». Il pense avoir fait quelque chose de très « neuf ». Il est prêt, d'ailleurs, à « tout changer ».

Voici quelques-unes des corrections adoptées par les deux grands écrivains. Le genre où Boileau s'emprisonnait ne porte pas bonheur à leurs inspirations mutuelles. Il y avait de bien mauvais vers; les nouveaux ne valent pas mieux.

Je vois ces murs *qui frémissent,*
Déjà prêts à s'écrouler.

Correction :

Sous les coups qui retentissent,
Ses murs *s'en vont* s'écrouler.

Ces murs qui s'en vont... s'écrouler, ce n'est vraiment pas heureux.

*
* *

Contemplez bien ces approches ;
Voyez détacher ces roches,
Voyez ouvrir ce terrain.

Correction :

Considérez ces approches ;
Voyez grimper sur ces roches
Ces athlètes belliqueux.

Tout cela est à peu près, c'est-à-dire médiocre.

*
* *

Voyez, dans cette tempête,
Partout se montrer aux yeux
La plume qui *ceint* sa tête
D'un cercle si glorieux.
A sa blancheur remarquable
Toujours un sort favorable
S'attache dans les combats.

Correction :

Contemplez, dans la tempête
Qui sort de ces boulevards,
La plume qui, sur sa tête,
Attire tous les regards.
A cet astre redoutable,
Toujours un sort favorable
S'attache dans les combats.

Cette seconde rédaction ne vaut guère mieux, que ce soit à un « astre redoutable » ou à « une blancheur remarquable » que « s'attache le sort favorable ».

*
* *

C'en est fait ; je viens d'entendre,
Sur les remparts éperdus,
Battre un *signal pour se rendre.*
Le feu cesse, ils sont rendus.
Rappelez votre constance,
Fiers ennemis de la France.

Correction :

C'en est fait ; je viens d'entendre,
Sur ces rochers éperdus,

Battre un signal pour se rendre.
Le feu cesse, ils sont rendus.
Dépouillez votre arrogance,
Fiers ennemis de la France.

Tout cela est du mauvais style. « Entendre un signal pour se rendre! » Si Boileau avait lu cela dans Chapelain!

Ces courtes citations nous montrent l'impuissance de Boileau à devenir poète lyrique. Avec du très mauvais il n'a pu faire que du médiocre, et voilà bien des corrections perdues. Le labeur du style est ici infécond.

Boileau eût réussi des vers satiriques; il échoue dans ce lyrisme de commande. Son exemple prouve qu'il ne faut point, comme dit Horace, soulever un fardeau trop lourd pour ses épaules[1].

1. La Fontaine et Boileau, en somme, n'ont pas beaucoup écrit. Tous les laborieux ont peu produit. La Bruyère, par exemple, n'a fait qu'un livre, et ce livre est un éclatant exemple de travail.... Il mit dix ans à écrire les *Caractères* et presque autant d'années à se décider à les publier, les revoyant et les corrigeant sans cesse. On a peu de détails sur sa vie, encore moins sur ses procédés de composition. On sait seulement qu'il travailla beaucoup. Il multipliait les variantes à chaque édition et retouchait encore son œuvre quand elle était sous presse. L'infinie variété de sa prose suffirait à expliquer ce labeur. L'auteur vit tirer neuf éditions de cet ouvrage, ce qui est considérable pour l'époque. Boileau lui a reproché de s'être affranchi de la « servitude des transitions » qu'il appelle « la pierre d'achoppement de tous les écrivains ». La Bruyère discute l'objection dans son *Discours à l'Académie*. On trouve ses théories littéraires dans son chapitre *Des ouvrages de l'Esprit*. L'édition Servois (*Œuvres de La Bruyère*, Hachette) contient tous les documents qu'on a pu avoir sur cet écrivain.

RACINE

Racine est un très grand poète. Il réalise presque la perfection. Le travail surtout semble absent de son œuvre. Il écrivait d'abord son scénario en prose et disait ensuite que sa tragédie était faite, comptant pour rien la versification, tant il possédait son métier et se jouait des difficultés. Cette facilité n'est qu'apparente. Racine a énormément travaillé. Il savait que sans le labeur la meilleure inspiration reste trop souvent banale. L'amitié de Boileau lui fut à cet égard infiniment précieuse. Quoi qu'on ait dit néanmoins, ce n'est pas l'auteur du *Lutrin* qui lui apprit à faire difficilement des vers faciles. Racine avait de bonne heure adopté cette méthode. La Bibliothèque nationale possède un manuscrit de ses compositions littéraires faites au sortir du collège. Elles sont chargées de corrections. « Il ne se fiait pas trop à sa facilité et, docile à la sévère discipline de ses maîtres, il apprenait laborieusement son métier d'écrivain[1]. »

Racine conserva cette habitude. Quant il lut *Britannicus* à Boileau, le grand critique, rompu aux exigences du style, fut frappé du travail qu'il remarqua dans ces vers et montra sa satisfaction en disant : « C'est moi qui ai appris à M. Racine à faire des vers difficilement. » Il ajoutait que « des

1. *Racine*. Édit. Hachette, notice biographique de Paul Mesnard.

vers aisés n'étaient pas des vers aisément faits[1]. »

L'auteur d'*Athalie* ruminait longtemps ses pièces. Il composait en marchant et il n'était pas rare de le voir réciter des tirades dans les jardins publics. Excellent pour la versification dramatique, cet exercice aiguisa sa fécondité. Un jour qu'il préparait ainsi *Mithridate* aux Tuileries, il côtoya de si près le bassin, que des ouvriers prirent ce déclamateur de génie pour un fou qui voulait se noyer.

Son fils raconte une plaisante anecdote.

« Puy-Morin s'avisa un jour devant Chapelain de parler mal de la *Pucelle*. — C'est bien à vous à en juger, lui dit Chapelain, vous qui ne savez pas lire. » Puy-Morin répondit : « Je ne sais que trop lire depuis que vous faites imprimer » et fut si content de sa réponse, qu'il voulut la mettre en vers. Mais, comme il ne put en venir à bout, il eut recours à son frère et tournèrent ainsi cette réponse en épigramme :

Froid, sec et rude auteur, digne objet de *satire*,
De ne savoir pas *lire* oses-tu me blâmer?
Hélas! pour mes péchés je ne sais que trop *lire*,
Depuis que tu fais imprimer.

« Mon père représenta que le premier hémistiche du second vers rimant avec le vers précédent et avec l'avant-dernier vers, il valait mieux dire :

« De mon peu de lecture oses-tu me blâmer?

1. *Mémoires* de Louis Racine. — Pradon, dans sa préface de *Phèdre Hippolyte*, dit que Racine mettait deux ans à travailler et à polir une

« Molière décida qu'il fallait conserver la première façon. Elle est, leur dit-il, la plus naturelle, et il faut sacrifier toute régularité à la justesse de l'expression : c'est l'art même qui doit nous apprendre à nous affranchir des règles de l'art. »

Molière avait raison. « Oses-tu me blâmer de mon peu de lecture? » n'est pas du tout la même pensée que : « Oses-tu me blâmer de ne pas savoir lire? » Quand on a peu de lecture, c'est évidemment qu'on sait lire.

L'objection de Racine prouve l'importance qu'il attachait à la forme. Le choix de l'expression lui semblait capital. Aussi se déclarait-il indigné « de l'impertinence de Perrault qui avançait que le *tour* des paroles ne fait rien pour l'éloquence et qu'on ne doit regarder qu'au sens[1] ».

Dans une lettre à Boileau (3 oct. 1694), on trouve des corrections de Racine sur ses propres vers. Il s'agit d'un *Cantique sur les Réprouvés*, qui, même après les retouches, demeure une œuvre médiocre. Ce genre de style a passé de mode et rappelle les fades chœurs d'*Athalie* :

A Fontainebleau, le 3 octobre 1694.

« Je vous suis bien obligé de la promptitude avec laquelle vous m'avez fait réponse. Comme je suppose que vous n'avez pas perdu les vers que je vous ai envoyés, je vais vous dire mon sentiment sur vos difficultés, et, en même temps vous dire plusieurs

1. *Lettre à Boileau*, 1693.

changements que j'avais déjà faits de moi-même : car vous savez qu'un homme qui compose fait souvent son thème en plusieurs façons.

. . . . . .
Quand, par une fin soudaine,
Détrompés d'une ombre vaine
Qui passe et ne revient plus...

« J'ai choisi ce tour, parce qu'il est conforme au texte, qui parle de la fin imprévue des réprouvés; et je voudrais bien que cela fût bon, et que vous pussiez passer et approuver :

.... Par une fin soudaine,

qui dit précisément la même chose. Voici comme j'avais mis d'abord :

Quand, déchus d'un bien frivole
Qui, comme l'ombre s'envole,
Et ne revient *jamais* plus...

« Mais ce jamais me parut un peu mis pour remplir le vers; au lieu que :

Qui passe et ne revient plus

me semblait assez plein et assez vif. D'ailleurs j'ai mis à la troisième stance :

Pour trouver un bien fragile;

et c'est la même chose que :

...Un bien frivole.

« Ainsi tâchez de vous accoutumer à la première manière, ou trouvez quelque chose qui vous satisfasse. Dans la seconde stance :

> *Misérables* que nous sommes,
> Où s'égaraient nos esprits?

« *Infortunés* m'était venu le premier; mais le mot de *misérables*, que j'ai employé dans *Phèdre*, a qui je l'ai mis dans la bouche, et que l'on a trouvé assez bien, m'a paru avoir de la force en le mettant aussi dans la bouche des réprouvés, qui s'humilient et se condamnent eux-mêmes. Pour le second vers, j'avais mis :

> Diront-ils avec des cris...

« Mais j'ai cru que l'on pouvait leur faire tenir tout ce discours sans mettre : *diront-ils*, et qu'il suffisait de mettre à la fin :

> Ainsi, d'une voix plaintive,

et le reste par où on fait entendre que tout ce qui précède est le discours des réprouvés. Je crois qu'il y en a des exemples dans les odes d'Horace.

> Et voilà que, triomphants...

« Je me suis laissé entraîner au texte : *Ecce quomodo computati sunt inter filios Dei* et j'ai cru que ce tour marquait mieux la passion, car j'aurais pu mettre :

> Et maintenant triomphants, etc.

« Dans la troisième stance :

. . . . . .
Qui nous montrait la carrière
De la bienheureuse paix.

« On dit : *la carrière de la gloire*, *la carrière de l'honneur*, c'est-à-dire par où on court à la gloire, à l'honneur.

« Voyez si l'on ne pourrait pas dire de même : *la carrière de la bienheureuse paix*; on dit même : *la carrière de la vertu*. Du reste, je ne devine pas comment je pourrais mieux dire. Il reste la quatrième stance. J'avais d'abord mis le mot de *repentance*, mais outre qu'on ne dirait pas bien : *les remords de la repentance*, au lieu qu'on dit : *les remords de la pénitence*, ce mot de *pénitence*, en le joignant avec *tardive* est assez consacré à la langue de l'écriture. On dit : *la pénitence d'Antiochus*, pour dire : *une pénitence tardive et inutile*; on dit aussi dans ce sens : *la pénitence des damnés*. Pour la fin de cette stance, je l'avais changée deux heures après que ma lettre fut partie. Voici la stance entière :

Ainsi, d'une voix plaintive,
Exprimera ses remords
La pénitence tardive
Des inconsolables morts.
Ce qui faisait leurs délices
Seigneur, fera leurs supplices,
Et, par une égale loi,
Les saints trouveront des charmes
Dans le souvenir des larmes
Qu'ils versent ici pour toi.

« Je vous conjure de m'envoyer votre sentiment sur tout ceci. J'ai dit fraîchement que j'attendais votre critique, avant que de donner mes vers au musicien; et je l'ai dit à Mme de Maintenon qui a pris de là occasion de me parler de vous avec beaucoup d'amitié. »

Les variantes des éditions de Racine seraient précieuses à consulter. L'abbé d'Olivet en a recueilli d'excellentes. Il est moins heureux dans ses *Remarques*, qui sont souvent d'un esprit étroit. Racine a corrigé des fautes jusque dans *Athalie*.

CORNEILLE

Le souvenir de Racine évoque le nom de Corneille. L'auteur du *Cid* a également beaucoup travaillé. Un chapitre sur ses variantes, ses théories et ses ratures nous fournirait de bons exemples. Mais il faut nous borner.

M. Jean Carrère, à propos d'une récente reprise de *Rodogune*, a signalé dans un intéressant article de la *Revue hebdomadaire*, les variantes de la première édition du *Cid*, qu'il a eu la bonne fortune de pouvoir comparer avec une ancienne copie antérieure à l'édition princeps. A chaque édition, d'ailleurs, Corneille corrigeait ses vers.

Ce genre de recherches a tenté bien des érudits.

L'un d'eux a passé sa vie à contrôler les variations successives du texte des différentes éditions de nos grands écrivains. C'est le célèbre Antoine Rochebilière, conservateur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Les lecteurs peuvent consulter ses ouvrages. Il avait découvert, entre autres, neuf versions du premier texte des *Maximes* de La Rochefoucauld. « Il fut un des premiers, dit M. Pauly, cité par le P. Chérot, à s'apercevoir que les auteurs avaient souvent dû modifier leur rédaction primitive et y introduire des changements importants et caractéristiques, au moyen de cartons, *même pendant la mise en vente*, comme le démontrent les coups de canif donnés, dans quelques exemplaires devenus rarissimes, par les censeurs du temps, ou par des protecteurs ou des amis, pour indiquer les cartons nécessaires. »

CHAPITRE XI

LES CORRECTIONS DE VICTOR HUGO ET LE TRAVAIL DE BALZAC

Le labeur de Victor Hugo. — Refontes, retouches et corrections. Balzac et le travail des épreuves.

Tout a été dit sur l'œuvre colossale de Victor Hugo, et les commentaires semblaient épuisés, quand MM. Paul et Victor Glachant ont commencé la publication de son théâtre d'après les manuscrits originaux. Nous ne pouvons que renvoyer le lecteur à cet ouvrage définitif. Corrections, variantes, suppressions et additions ont été soigneusement consignées dans cette belle édition qui contient, pour qui sait lire, un très éloquent enseignement littéraire[1]. L'étroite comparaison des textes dévoile les procédés du grand poète, explique sa perpétuelle création d'images, montre les gradations par lesquelles sa pensée atteint le relief et la couleur. On

1. *Essai critique sur le Théâtre de Victor Hugo*, par Paul et Victor Glachant, 1 vol. in-8° (Hachette.)

peut dire que Victor Hugo a centuplé par l'application ses admirables dons naturels. Il s'acharnait à bien écrire et n'était jamais satisfait. Cette obstination prouve une haute conscience d'artiste; car Victor Hugo était miraculeusement doué, et la simple improvisation, quand il voulait bien s'en contenter, ne lui réussissait pas trop mal. Au moment où s'imprimait la seconde partie de la *Légende des siècles*, on lui fit observer qu'il n'y avait pas de femmes dans cet ouvrage. Il se mit aussitôt à écrire le groupe des *Idylles* et les fit porter à l'imprimerie presque sans rature[1]. Mais il ne céda pas souvent à cette tentation. Il préférait retoucher, refaire, perfectionner, et c'est merveille que cette forte discipline n'ait pas ralenti son énorme production. Il a surtout travaillé de 1852 à 1870. Ses nombreux ouvrages parus depuis 1870, y compris ses livres posthumes, ont été composés pendant cette période de sa vie. Un bureaucrate n'accomplit pas plus ponctuellement sa besogne quotidienne. Il écrivait le matin jusqu'à midi et recommençait ainsi tous les jours[2].

Détail à noter, Victor Hugo ne corrige que ses manuscrits. Il les rature sans cesse. Une fois imprimé, le morceau lui devient indifférent. Il n'ajoute presque rien sur les épreuves. C'est le contraire de Balzac.

1. Lesclide, *Propos de table*.
2. Cf. les livres de Renouvier, Lovenjoul, Edmond Biré, Barbou, Lesclide, Claretie, et Edmond Biré, *Correspondant*, 15 février 1902.

Autre constatation : ses plus beaux vers, ses meilleurs développements ne proviennent pas du premier jet, mais des corrections. « Ses trouvailles sublimes, dit M. E. Faguet, sont très souvent, sont le plus souvent choses qui n'appartiennent pas au premier jet et qui ont été rencontrées par Hugo revenant sur son poème et s'inspirant de lui. Cela est tout à fait caractéristique de sa manière de travailler et même de la complexion de son esprit. »

Le procédé de Victor Hugo est toujours le même : c'est par refonte et par retouche qu'il trouve le mot, le verbe, l'épithète, la phrase qu'il cherche. Il les essaie, les superpose, les renforce, jusqu'à ce qu'ils atteignent le pittoresque, la couleur et l'effet.

« La loi de ces corrections, dit M. P. Glachant, c'est la poursuite du mot précis, technique ou rare, qu'il substitue au mot vague, général, ou banal. Le style flou, terne, ou encombré, de la première manière, s'affermit et se dépouille.... Les épithètes qui sont impropres, il les change; faibles, il les fortifie; banales, il les précise[1]. » On assiste à cet enfantement progressif. Citons quelques exemples recueillis par M. Glachant.

Une ardente lueur de paix et de bonté.

(*Sacre de la femme.*)

1. Glachant. *Papiers d'autrefois.* — Victor Hugo affecta d'abord de mépriser le labeur. Dans la préface de *Cromwell*, il se vantait de très peu revoir ses ouvrages. C'est après *Cromwell* qu'il se mit courageusement à la besogne. Il avait toujours sur sa table un *Bescherelle* et les œuvres de Delille, où il cherchait ses épithètes! (Gaiffe. Préf. aux *Pages choisies* de Van Hasselt, p. IX, Fischbacher.)

Le mot « ardente » est venu après trois autres : *auguste*, *heureuse*, *sainte*.

Il avait écrit :

L'Eden *charmant* et nu s'éveillait...

Il remplace par :

L'Eden *pudique* et nu s'éveillait...

Au lieu de :

Comme si dans ce jour *mystérieux* et doux,

Il écrit :

Comme si dans ce jour *religieux* et doux.

Et de même :

Tous avaient la figure *auguste* du bonheur.
Tous avaient la figure *intègre* du bonheur.

Voici comment il a composé la première strophe du morceau à Villequier, dont M. Faguet a donné le fac-similé dans son *Histoire de la littérature française :*

la ville et les toits.

Maintenant que Paris, ses pavés et ses marbres, sa brume, son pavé.

Et sa brume et ses toits sont bien loin de mes yeux
dans les branches des arbres
à l'ombre des grands arbres.

Maintenant que je suis sous les branches des arbres
Et que je puis songer à la beauté des cieux

pareil à la démence.
Maintenant que du deuil qui m'a fait l'âme obscure
Je sors pâle et vainqueur
de la nature immense
Et que je sens la paix de la grande nature
Qui m'entre dans le cœur.

*
* *

Pas un *être* qui n'eût *sa majesté* première.

Il remplace :

Pas un *rayon* qui n'eût sa dorure première.

Au lieu de :

L'horizon *semblait plein* d'invisibles délires.

Il adopte ce vers fort :

... Les forêts vibraient comme de grandes lyres.

Que savons-nous ? Qui donc connaît le fond des choses ?

Correction :

Que savons-nous ? qui donc sonde le fond des choses ?

... La grande forêt brune
Qu'emplit la rêverie obscure de la lune.

Correction :

Qu'emplit la rêverie immense de la lune.

« Nous sommes témoins, grâce à ces manuscrits, dit M. Faguet, des ratures, des corrections, des

tâtonnements de Victor Hugo jusque dans le détail le plus menu. Nous le voyons faire et refaire trois et quatre fois un seul vers; et c'est ici que son goût et la tournure de son goût, comme aussi sa patience, comme aussi sa faculté éminente de n'être jamais satisfait de lui, qui est la vertu même de l'artiste, éclatent pleinement et peuvent être surpris comme dans l'intimité. Dans les *Châtiments*, dans les *Souvenirs de la nuit du 4*, il écrit d'abord :

Nous nous taisions, debout, une larme dans l'œil;
Et les plus fermes cœurs tremblaient devant ce deuil.

Et il faut reconnaître que ce n'était pas fameux. Il biffe. Il se propose à lui-même ceci :

Nous étions chapeau bas, muets, près du fauteuil;
Les plus fermes tremblaient devant ce sombre deuil.

Il n'est pas satisfait; mais il est sur la voie; il a trouvé « chapeau bas »; il sait tout de suite que c'est là le trait saillant, qui doit être mis en bonne place, à la rime, et subordonner à soi tout le reste; et il trouve enfin :

Nous nous taisions, debout et graves, chapeau bas,
Tremblant devant ce deuil qu'on ne console pas.

Il est curieux de voir de quel vers détestable Hugo part quelquefois pour arriver à un vers excellent. Décrivant Éviradnus, il avait d'abord écrit :

Vu par derrière, il a le dos de Charlemagne.

« Puis, il a songé à :

Son large front ressemble au front de Charlemagne,

qui était banal, mais qui, au moins, n'était pas ridicule. Et enfin il s'arrête à :

Quand il songe et s'accoude, on dirait Charlemagne.

« Il avait écrit dans *Le Satyre :*

Le ciel, l'aube, où le jour, ce rire immense, luit.

« Il a senti que c'était bien un peu cacophonique, et il a remplacé par :

Le ciel, le jour qui monte et qui s'épanouit.

« Savez-vous que le fameux vers :

... La grande forêt brune
Qu'emplit la rêverie « immense » de la lune,

était d'abord celui-ci :

Qu'emplit la rêverie « obscure » de la lune.

« Ce seul changement d'épithète a fait, d'un vers presque plat, un vers spacieux et infini.

« Voici un vers du *Petit Roi de Galice* qui a été forgé et reforgé jusqu'à quatre fois, peut-être plus; mais, enfin, nous l'avons devant nos yeux sous quatre formes successives.

« C'est d'abord :

Ce tas de demi-rois raisonne et se concerte.

« C'est ensuite, point meilleur, certes :

Ce ramassis d'infants presque rois se concerte.

« C'est ensuite, un peu meilleur, peut-être :

Ce ramassis d'infants discute et se concerte.

« Et, enfin, l'écrivain trouve le vers plein et vigoureux et à césure expressive, qui le satisfait :

Cette collection de monstres se concerte.

« Très souvent, la correction paraîtrait mauvaise à un classique et a ses raisons dans la manière particulière à Hugo d'entendre la musique du vers. C'est l'abbé d'Olivet (je crois) qui trouvait lourd et inharmonieux le vers de Racine :

Et sa miséricorde à la fin s'est lassée,

et qui proposait d'y substituer :

Et « sa longue clémence » à la fin s'est lassée,

lequel est affreux. Mais c'est ce grand mot de *miséricorde* qui agaçait l'abbé d'Olivet. »

« Dans *Le Retour de l'Empereur*, dit M. Glachant : « Oh! *t'abaisser* n'est pas facile », on lit les variantes : *t'insulter*, *te vaincre*, *t'amoindrir*. — Relevons dans *Les Pauvres gens* (division V), une longue hésitation sur un verbe à élire : « Sur les murs ver- « moulus *branle* un toit hasardeux. » Trois verbes superposés : *penche*, *tremble*, *craque*. Quelquefois, il justifie ses épithètes par une glose (cf. *Éviradnus*,

div. VI); au vers : *Elle est vive, coquette, aimable et bijoutière*, il accroche une note pour prier le lecteur de se référer aux *Mémoires* de la princesse Palatine. C'est un peu vague.

« Tantôt il sait repousser une image trop téméraire ou trop vague; et, dans la *Légende* (*Le Satyre*), ce vers : « Le ciel, l'aube où le jour, *ce rire immense*, luit.... » devient tout uniment : « Le ciel, *le jour qui monte et qui s'épanouit.* » Tantôt, au contraire, il use du langage métaphorique pour rehausser un vers ordinaire et pesant, comme celui-ci (*Le Satyre*) : « De son sceptre tombaient le joug, la loi, la règle. » Après réflexion, il le transforme de la sorte : *Son sceptre était un arbre ayant pour fleur la règle.* — Ailleurs (*Légende des siècles*, *Le Parricide*), une image cède la place à une autre, tout à fait différente. Il s'agit de Kanut le Danois :

Comme un limier à suivre une piste s'attache,
Morne, il reprit sa route...

« Le premier jet était :

Pareil au blanc flocon qui d'un roc se détache...

« En voici une autre, purement et simplement exclue (*Légende des siècles*, *Mariage de Roland*). Ce vers : *L'épée est un marteau, l'armure est une enclume...* est devenu :

Ils frappent; le brouillard du fleuve monte et fume. »

Nous renvoyons le lecteur aux livres de M. Glachant, et nous conclurons avec M. Émile Faguet : « Vous voyez à quelles minutieuses et très importantes études de style et de rythme convient et amènent les manuscrits de Victor Hugo. Ils sont une bonne fortune pour l'étudiant en français, en style français, en « composition française et en « métrique française ».

H. DE BALZAC

Comment ne pas signaler Balzac dans un ouvrage sur les corrections du style? L'auteur de la *Comédie humaine* a donné l'exemple du travail le plus acharné, le plus colossal, le plus invraisemblable qu'un homme de lettres ait jamais réalisé. On a beaucoup écrit là-dessus; on a publié bien des spécimens de ses ratures; on a surtout reproché à Balzac de mal écrire, comme s'il était possible de bien écrire en composant, pendant vingt ans, deux volumes par année!

Balzac rédigeait facilement, sans hésitations, sans retouches. Lorsqu'il se relisait, son esprit en ébullition n'apercevait pas grand'chose à refaire. Il envoyait donc son manuscrit à l'éditeur. Celui-ci lui adressait une épreuve. Alors commençait l'horrible labeur. Dégrisé par l'imprimerie, Balzac était obligé de faire sur les épreuves la refonte qu'il

n'avait pas faite sur le manuscrit. Il remaniait son livre d'un bout à l'autre et arrivait à corriger son style autant que les plus exigeants prosateurs. Il croyait en avoir fini; une deuxième épreuve amenait la même désillusion.

Il en épuisait ainsi une douzaine, et cette besogne dura vingt ans! Il se perdit un jour dans les corrections d'*Eugénie Grandet*, tomba dans une crise de désespoir et voulut brûler les meilleures pages du livre.

Balzac a laissé sur son labeur des aveux bien curieux : « J'ai été long à comprendre, dit-il, sept ans à savoir ce que c'était que la langue française. J'ai écrit sept romans *comme simple étude :* un pour apprendre le dialogue; un pour apprendre la description; un pour grouper mes personnages; un pour la composition; etc. J'ai fait cela en collaboration; quelques-uns sont cependant tout entiers de moi, je ne sais plus lesquels, je ne les reconnais pas[1]. »

« Quelquefois, — dit Théophile Gautier, qui l'a longtemps connu, — une phrase seule occupait toute une veille; elle était prise, reprise, tordue, pétrie, martelée, allongée, raccourcie, écrite de cent façons différentes, et, chose bizarre! la forme nécessaire, absolue ne se présentait qu'après l'épuisement des formes approximatives. Chez Balzac s'ouvrait un abîme entre la pensée et la forme. Cet

1. Champfleury, *Notes historiques.*

abîme, surtout dans les premiers temps, il désespéra de le franchir. Il y jetait sans le combler volume sur volume, veille sur veille, essai sur essai; toute une bibliothèque de livres inavoués y passa. Une volonté moins robuste se fût découragée mille fois; mais, par bonheur, Balzac avait une confiance inébranlable dans son génie méconnu de tout le monde. Il *voulait* être un grand homme, et il le fut par d'incessantes projections de ce fluide plus puissant que l'électricité, et dont il fait de si subtiles analyses dans *Louis Lambert*. » « C'est, dit encore Gautier, que Balzac possédait cette *opiniâtreté de travail* à laquelle Minerve, quelque revêche qu'elle soit, doit un jour ou l'autre céder. »

Édouard Ourliac a spirituellement raconté dans le *Figaro* comment fut conçu et écrit *César Birotteau*, qui devait paraître dans ce journal le 15 décembre 1837.

« L'imprimerie, dit-il, était prête et frappait du pied comme un coursier bouillant.

« M. de Balzac envoie aussitôt deux cents feuillets crayonnés en cinq nuits de fièvre. On connaît sa manière. C'était une ébauche, un chaos, une apocalypse, un poème hindou. L'imprimerie pâlit. Le délai est bref, l'écriture inouïe. On transforme le monstre, on le traduit à peu près en signes connus. Les plus habiles n'y comprennent rien de plus. On le porte à l'auteur. L'auteur renvoie les deux premières épreuves collées sur d'énormes feuilles, des affiches, des paravents !

« C'est ici qu'il faut frémir et avoir pitié. L'apparence de ces feuilles est monstrueuse. De chaque signe, de chaque mot imprimé part un trait de plume qui rayonne et serpente comme une fusée à la congrève, et s'épanouit à l'extrémité en pluie lumineuse de phrases, d'épithètes et de substantifs soulignés, croisés, mêlés, raturés, superposés ; c'est d'un aspect éblouissant.

« Imaginez quatre ou cinq cents arabesques de ce genre, s'enlaçant, se nouant, grimpant et glissant d'une marge à l'autre, et du sud au septentrion. Imaginez douze cartes de géographie enchevêtrant à la fois villes, fleuves et montagnes. Un écheveau brouillé par un chat, tous les hiéroglyphes de la dynastie de Pharaon, ou les feux d'artifice de vingt réjouissances.

« A cette vue, l'imprimerie se réjouit peu.

« Les compositeurs se frappent la poitrine, les presses gémissent, les protes s'arrachent les cheveux, les apprentis perdent la tête.

« Les plus intelligents abordent les épreuves et reconnaissent du persan, d'autres l'écriture madécasse, quelques-uns les caractères symboliques de Whisnou. On travaille à tout hasard et à la grâce de Dieu.

« Le lendemain, M. de Balzac renvoie deux feuilles de pur chinois. Le délai n'est plus que de quinze jours. Un prote généreux offre de se brûler la cervelle.

« Deux nouvelles feuilles arrivent très lisiblement

écrites en siamois. Deux ouvriers y perdent la vue et le peu de langue qu'ils savaient.

« Les épreuves sont ainsi renvoyées sept fois de suite. On commence à reconnaître quelques symptômes d'excellent français; on signale même quelques liaisons dans les phrases....

« Bref, *César Birotteau*, dit Ourliac, fut écrit et corrigé à *quinze* reprises par M. de Balzac en *vingt jours*, et déchiffré, débrouillé et réimprimé *quinze fois* dans le même délai.... Il fut composé en vingt jours par M. de Balzac malgré l'imprimerie, composé en vingt jours par l'imprimerie malgré M. de Balzac [1].... »

Les corrections d'auteur valant cinquante centimes l'heure, on juge les sommes énormes que l'impression de ses œuvres dut coûter à Balzac. D'après Champfleury, cette dépense faisait perdre en moyenne au grand romancier le prix d'insertion qu'il touchait dans les Revues [2].

L'ouvrage tiré, paru, publié, la torture de l'écrivain n'était pas finie. Il se mettait à raturer la deuxième édition. Il offrit ainsi à M. Deberny un exemplaire de son *Louis Lambert*, qu'il avait corrigé en marge pour la prochaine impression.

1. Balzac a donné cet article d'Ourliac dans la première édition de *César Birotteau*. 2 vol. in-8°.

2. On trouve ces détails sur les corrections de Balzac dans une brochure de Champfleury, devenue très rare : *Balzac. Sa méthode de travail*, petit in-8°. Voir aussi l'article de Zola (*Romanciers naturalistes*), celui de Taine (*Nouveaux Essais de critique et d'histoire*), les deux volumes de Werdet : *Portrait intime d'Honoré de Balzac* et *Souvenirs de la vie littéraire*, etc.

On connaît les « épreuves » de Balzac. M. de Lovenjoul a souvent ouvert à ses confrères le trésor de ses riches collections. Nous avons songé nous-mêmes à reproduire, sinon des spécimens, du moins quelques exemples de ratures manuscrites. Malheureusement la plupart sont illisibles, les meilleures n'ont pas d'importance, et il est à peu près impossible de s'y reconnaître. Ces citations eussent d'ailleurs tenu trop de place dans notre modeste livre. Balzac changeait, ajoutait, résumait, et sa dernière rédaction, en général, n'est pas sensiblement supérieure à la première.

Le supplice littéraire de Balzac contient une grande leçon : c'est qu'il faut travailler à fond ses manuscrits, si l'on ne veut pas s'exposer à noircir indéfiniment ses épreuves. De façon ou d'autre, on ne peut pas se passer de travail.

CHAPITRE XII

FÉNELON
LES CORRECTIONS MANUSCRITES DE « TÉLÉMAQUE »

Les procédés de Fénelon. — Les origines de *Télémaque*. — *Télémaque*, la critique et l'*Astrée*. — L'intention littéraire de Fénelon. — Opinion de Bossuet sur *Télémaque*. — Les manuscrits de *Télémaque*. — Les mauvaises corrections de *Télémaque*. — Théorie de la banalité. Aristote. Jules Lemaître.

D'accord avec de très bons juges, M. Émile Faguet entre autres, nous avons déjà signalé, par des démonstrations et des exemples, le mauvais style de *Télémaque*, style correct et inexpressif, incarnant les qualités artificielles de l'art d'écrire : élégance sans éclat, netteté sans relief, style irréprochable et sans vie, phrases clichées, expressions toutes faites, épithètes prévues et banales, sans pittoresque et sans surprises, triomphe de la périphrase poétique, rhétorique glaciale, frondeur descriptive et phraséologie légendaire : « Frais ruisseau... Tendres concerts.. Doux zéphires... Doux murmures... Fraîches prairies... Sombres bocages...

Émaillé de fleurs... Gras pâturages... Vastes forêts... Vives couleurs... Tendres agneaux... Funeste contagion... Flots amers... Chaste sein... Flambeau fatal... Trancher le cours... Le printemps qui règne... Le doux nectar... Arroser de ses larmes... Naturel vif et sensible... Grottes humides et profondes... Visage doux et riant... Baigné de larmes... Douleur amère... Bouillant courroux... Farouche discorde... Visage sombre et austère... Courage impétueux... Animer au carnage... Nager dans le sang... Ardeur farouche... Prairies ornées de fleurs... Douleur douce et paisible, etc. » On n'a qu'à ouvrir *Télémaque* pour cueillir des citations de ce genre....

Quant aux répétitions de mots, elles fourmillent. Les auxiliaires *être* et *avoir* pullulent. Fénelon les répète à satiété, souvent ligne à ligne. Nous en avons donné des exemples divertissants dans notre dernier ouvrage. On pourrait les multiplier et montrer à chaque page, non seulement les répétitions, mais la banalité continue, la faiblesse distinguée de ce style efféminé et sobre, à la fois irréprochable et insupportable.

L'étude des manuscrits de *Télémaque* va confirmer notre jugement. Les ratures que nous allons relever nous enseigneront, en effet, *non pas comment il faut écrire, mais comment il ne faut pas écrire.* Ce sera une démonstration à rebours. Nous verrons Fénelon adopter la banalité comme procédé général de l'art d'écrire. Il a, par excellence, le don d'être banal.

C'est sa nature. Le style fleuri et à périphrases est son idéal; tous ses efforts tendent à ne pas s'en écarter, à supprimer ce qui peut être personnel, énergique ou saisissant. Entre l'expression forte et l'expression faible, entre le mot propre et le mot cliché, jamais il n'hésite : il choisit toujours ce qui est faible, ce qui est gris, ce qui est incolore. Nous constaterons enfin que les négligences abondent dans *Télémaque*, et que ce prétendu chef-d'œuvre a été travaillé d'après des principes qui sont le contraire de l'art d'écrire. La leçon sera curieuse. Ce n'est pas ordinairement cela que nous apprennent les manuscrits des grands écrivains.

Que *Télémaque* ait été travaillé, on se refuserait à le croire, si les manuscrits n'en fournissaient la preuve. Voltaire prétend que cet ouvrage fut composé en trois mois. Sans mentionner le temps qu'il y mit, Fénelon reconnaît que c'est une narration faite à la hâte, par morceaux détachés, qu'il n'avait pas l'intention de donner au public et où il y aurait encore « beaucoup à corriger ». Une publication furtive l'ayant obligé à examiner sa prose, il aperçut une partie de ce qu'il y manquait et il se mit à la revoir avec soin. Effort louable, mais singulières retouches. Il acheva de la rendre banale.

Dans un livre de chicane et de subtilités[1], consacré en partie à combattre nos idées sur le style, M. Remy de Gourmont, défenseur paradoxal et, je

1. Le passage suivant sur M. de Gourmont n'a pas été publié dans la *Revue universelle* où a paru ce chapitre.

crois, peu convaincu de *Télémaque*, n'admet pas que l'on traite Fénelon de pâle imitateur d'Homère. « Pourquoi, dit-il, veut-on qu'il ait imité Homère? » Pourquoi? Mais parce que c'était son intention, et que tout le monde en demeure d'accord, depuis les contemporains jusqu'à M. Brunetière, qui n'est pas suspect. « Je ne crois pas, dit M. Brunetière, qu'il y ait de livre célèbre et justement célèbre, où l'antiquité soit représentée sous de plus fausses couleurs que dans le *Télémaque*[1]. » « A chaque pas, dit Paul Janet, on reconnaît le style et les expressions mêmes de Virgile et d'Homère[2]. » Que Fénelon ait voulu imiter Homère, personne n'en doute et n'en a jamais douté. C'est même ce qui empêchait l'abbé Trublet d'admirer tout à fait *Télémaque*, dont les images lui paraissaient « pillées dans les poètes grecs et latins[3] ». M. Genay dit qu'en « voulant faire de l'antique, Fénelon a fait du moderne, et du Versailles au lieu de la Grèce ». Comme tout le monde, M. Genay est frappé des « comparaisons et des images d'Homère et de Virgile ». Le savant Boissonnade, dans l'édition Lefèvre, a indiqué en notes tous les passages de *Télémaque* empruntés à Virgile et à Homère. Ce que nous reprochons à Fénelon, ce n'est pas d'avoir imité le génie antique, c'est de l'avoir éteint par sa fade imitation. S'il avait eu du talent (j'entends du talent descriptif), il nous eût certainement donné

1. Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, p. 249.
2. *Fénelon*, 1 vol., p. 132.
3. Réflexions sur *Télémaque*. *Mercure*, juin 1717.

une adaptation vivante de ses immortels modèles. Quand Bossuet traduit ou transpose la Bible, c'est toujours dans une langue pittoresque.

Mais ce sont précisément les défauts de *Télémaque* qui firent son succès. La banalité est toujours applaudie. Fénelon mit à la portée des esprits médiocres les éloquentes énergies de la littérature antique. Sa périphrase élégante les atténua et les affadit. Mme Dacier ne déclarait-elle pas avoir traduit Homère pour les gens du monde?

Le triomphe de *Télémaque* n'alla pas, d'ailleurs, sans protestations. Les plus célèbres sont celles de Gueudeville[1]. Nous avons parcouru ces opuscules. Ils sont insignifiants et visent surtout les sentiments des personnages. Bayle assure qu'ils furent goûtés et se proposait lui-même de critiquer à loisir le style de Fénelon. Imitateur de *Télémaque* dans ses *Voyages de Cyrus*, comme Florian de l'*Astrée* dans *Estelle et Némorin*, Ramsay, l'ami de Fénelon, essaya, en tête de l'édition de 1717, de réfuter les objections de Gueudeville, qui a parfois très bien vu le défaut général de ce prétendu poème en prose. « Les mêmes termes, dit-il, reviennent souvent aussi bien que les mêmes choses : jamais homme ne fut plus riche en synonymes, et j'adopterais volontiers en sa faveur l'éloge qu'un ennemi de l'Académie donnait autrefois à un des membres de cet illustre corps.

1. Gueudeville fit imprimer successivement la *Critique du tome I des Aventures de Télémaque*, celle du tome II, la suite du tome II et enfin *Le critique ressuscité* ou *Fin de la critique des Aventures de Télémaque*, 1700-1702.

C'est, disait-il, la meilleure pâte d'homme du monde; il a un nombre de mots qu'il blute et reblute avec une adresse merveilleuse[1]. »

Les critiques de Faydit sont plus oubliées encore. Ce que sa *Télémacomanie* pouvait contenir de sérieux a été en partie réfuté par Saint-Remy dans la préface de son édition de 1701. Bayle en parle dans son *Dictionnaire*[2]. Voltaire, à son tour, a souligné la banalité descriptive de *Télémaque*[3]. Avec plus de compétence, l'helléniste Egger a dénoncé ce style incolore, qu'il compare à la traduction de Dacier[4]. M. Émile Faguet signale courageusement la même banalité[5]. « Il est difficile, conclut Paul Janet, de voir dans *Télémaque* une œuvre de premier ordre[6] ». Les témoignages de ce genre sont innombrables et n'étonneront personne. Il n'y a ici de surprenant que la surprise de M. de Gourmont.

A la rigueur, M. de Gourmont ne conteste pas qu'il y ait dans *Télémaque* des phrases toutes faites. « Mais n'y en a-t-il point dans Bossuet?... Les phrases toutes faites, dit-il, sont la condition de la clarté d'un style. » Assurément, et c'est ce que nous avons dit en propres termes dans notre premier ouvrage. Nous déclarions même « qu'on ne peut pas se passer des phrases toutes faites ». Mais nous ajoutions que celui qui n'écrirait qu'avec des phrases

1. Gueudeville, *Critique générale des Aventures de Télémaque*, p. 53.
2. Bayle, Art. PYGMALION.
3. *Mélanges littéraires*. Art. DESCRIPTION. AMOUR. ENFER.
4. *Mémoires de littérature ancienne et moderne*, p. 211.
5. *Études sur le XVIIIe siècle*, *Fénelon*.
6. *Fénelon*, p. 132.

toutes faites, serait un mauvais prosateur, et c'est le cas de Fénelon. Oui, les phrases toutes faites abondent dans Bossuet. Mais Bossuet ne serait pas grand écrivain, s'il n'avait mis que cela dans sa prose. Il est grand écrivain, parce qu'il trouve, au contraire, à chaque instant, des images neuves, des expressions originales, des accouplements de mots imprévus, des adjectifs saisissants, des tours spontanés, des verbes admirables, une forme incessamment variée et personnelle. Il pétrit sa langue, il en fait jaillir la lumière, il captive, il éblouit. Sa création est perpétuelle. Sa marque, c'est l'originalité grandiose, puissante, audacieuse. Rien de semblable dans *Télémaque*. Ce style élégant et classique, semble le style de tout le monde et reste incurablement banal.

Autre grief. M. de Gourmont nous reproche de « déclarer péremptoirement » que l'on trouve le style de *Télémaque* dans la *Clélie*, dans *Cyrus* et surtout dans l'*Astrée*. « C'est, dit-il, une démonstration à faire. » Il est possible que cette démonstration soit encore à faire pour M. de Gourmont; pour nous, il y a longtemps qu'elle est faite. Nos opinions ont le don d'étonner M. de Gourmont. Signées par d'autres, peut-être le surprendront-elles moins. Assimilant, comme nous, la fausse couleur antique de *Télémaque* à *Clélie* et à *Cyrus*, M. Brunetière affirme, non moins « péremptoirement » que « le *Télémaque* procède de ces deux romans autant que de Sophocle et d'Homère[1] ». Il eût pu, pour les descriptions, ajouter

1. *Manuel*, p. 249

l'*Astrée* et bien d'autres œuvres. M. de Gourmont ignore-t-il que Fénelon était un fervent lecteur de l'*Astrée?* L'archevêque de Cambrai, dit M. Genay, « excelle dans les tableaux de pastorale dignes de celles de l'*Astrée* »[1]. L'amour de Télémaque pour Antiope (liv. XVII) répète les amours de l'*Astrée*[2]. Les bergeries de *Télémaque* (liv. II, VIII et XII) viennent directement du pays de l'*Astrée*. Le récit du Druide (*Astrée*, 2e p., liv. VIII) est tout à fait dans le genre des discours qu'entend Télémaque dans ses voyages. Voir aussi les libations sur le tombeau de Céladon (2e p., liv. VIII), et les deux descriptions si ressemblantes que cite M. Genay. On trouve dans l'*Astrée* (hist. de Placidie, 2e p., liv. XI) le ton des récits historiques de certains passages de *Télémaque*, imités à leur tour par Ramsay dans ses *Voyages de Cyrus*. Et nous ne citons ici qu'un volume de *l'Astrée*. Les mêmes rapprochements abondent dans les autres. Que la psychologie de l'*Astrée*, soit intéressante, qui le nie? Les extraits de Saint-Marc Girardin l'ont appris depuis longtemps à tous ceux qui n'ont pas eu la patience de parcourir ces gros livres[3]. Mais que *Cyrus*, *Clélie*, l'*Astrée* contiennent le style de *Télémaque*, rien ne serait plus aisé à démontrer, si de pareilles citations n'étaient souverainement fastidieuses. M. de Gourmont nous permettra d'épargner nos lecteurs. L'ancienne langue

1. Genay, *Étude morale et littéraire sur Télémaque*, p. 125. C'est un des meilleurs livres qu'on ait écrits sur l'ouvrage de Fénelon.
2. *Astrée*, voir les livres du t. II.
3. Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*.

de l'*Astrée* n'étant pas, d'ailleurs, celle de *Télémaque*, M. de Gourmont épiloguerait encore, ergoterait, subtiliserait. Il nous a prévenu : « Je suis un semeur de doutes. » C'est un noble rôle. Mais il est plus facile de semer des doutes que d'enseigner quelque chose.

Comparons pourtant une page au hasard :

Une belle fontaine, qui prenait sa source tout contre la porte du temple, serpentait par l'un des côtés et l'abreuvait si loin, que l'herbe fraîche et épaisse rendait ce lieu très agréable. De tout temps, ce bocage avait été sacré.... Aussi n'y avait-il berger qui eût la hardiesse de conduire son troupeau, ni dans le bocage ni dans le préau; et cela était cause que personne n'y fréquentait guère de peur d'interrompre la solitude et le sacré silence des nymphes.... L'herbe qui n'était point foulée, le bois qui n'avait jamais senti le fer, et qui n'était froissé ni rompu par nulle sorte de bétail; et la fontaine que le pied ni la langue altérée de nul troupeau n'eût osé toucher, et ce petit taillis agencé en façon de tonnelle ou plutôt de temple, faisaient bien paraître que ce lieu était dédié à quelque Divinité.

Et encore :

Le pays étant divisé en plaines et en montagnes, les unes et les autres sont si fertiles et situées dans un air si tempéré, que la terre y est capable de tout ce que peut désirer le laboureur. Au cœur du pays est le plus beau de la plaine, ceinte comme d'une forte muraille des monts assez voisins, et arrosée d'un fleuve, qui prenant sa source assez près de là, passe presque par le milieu, non point encore trop enflé ni orgueilleux, mais doux et paisible. Plusieurs autres ruisseaux en divers lieux la vont baignant de leurs claires ondes.

Ne retrouve-t-on pas le style de *Télémaque* dans ces deux passages de l'*Astrée?* (2e p., liv. V et liv. I). On pourrait varier ces exemples.

On nous dit : Admettons que la prose de *Télémaque* soit médiocre. N'êtes-vous pas trop sévère, et n'y a-t-il pas des circonstances atténuantes? M. de Gourmont en trouve. Il nous répond qu'après tout Fénelon n'a écrit cet ouvrage que pour l'enseignement de son élève, et qu'il n'eut jamais l'intention de le publier, puisque cette publication fut l'œuvre d'un copiste infidèle. Tout cela ne prouve rien. Supposons, en effet, que Fénelon ait voulu garder l'ouvrage inédit, est-ce un motif pour qu'on s'abstienne de le critiquer? Ce style devient-il meilleur par le fait qu'il devait rester inconnu? et pourquoi cette raison, qui n'a pas empêché qu'on le loue, empêcherait-elle qu'on le blâme? Lamartine ne pensait pas que Fénelon ait écrit uniquement pour son élève un livre dont le ton, l'intention et les théories dépassent si hautement la portée de ce que M. de Gourmont appelle un simple « préceptorat ». Dans la préface de son édition classique, M. Legouès est de cet avis, et fait même remarquer que Fénelon supprima sur les manuscrits des phrases où les allusions étaient par trop transparentes. D'après M. Brunetière, Fénelon composa *Télémaque* pour influencer le règne du futur Roi de France et visa volontairement Louis XIV et ses contemporains [1].

1. Brunetière, *Manuel*, p. 251.

Que Fénelon ait dit le contraire[1] rien de plus naturel : il avait de bonnes raisons pour le dire, après le scandale de la première publication. Ce qui est très sûr, c'est que l'archevèque de Cambrai ne paraît pas, en effet, avoir beaucoup désiré l'apparition de *Télémaque*. Mais cette timidité n'a rien d'extraordinaire. Toutes les œuvres de Fénelon sont dans ce cas. Il fallait presque le contraindre à imprimer. Non qu'il méprisât son travail : l'abbé Ledieu nous apprend que, vers 1694, il soumit à Bossuet la première partie des *Aventures du fils d'Ulysse*, ce qui indique au moins l'importance que l'auteur attachait à son œuvre. Grand créateur de style, Bossuet devait médiocrement goûter cette pâle copie d'Homère. Sa lettre à son neveu, du 18 mai 1699, nous fait connaître son avis. « Le *Télémaque* de M. de Cambrai, dit-il, est un roman instructif pour Monseigneur le duc de Bourgogne. Cet ouvrage partage les esprits. La cabale l'admire ; le reste du monde le trouve peu sérieux et peu digne d'un prêtre » Bossuet déclare, en outre, que le style de *Télémaque* est « *plat*, *efféminé* et *poétique* et *outré* dans les peintures[2] ». A la bonne heure ! On se console d'être contredit, quand on est d'accord avec Bossuet. Il a pu être un adversaire injuste. Il était incapable de manquer de goût. M. de Gourmont affirme que le style de *Télémaque* n'était ni banal ni

1. Fénelon, *Lettre au P. Letellier*, 1710 ; *Correspondance*, t. III ; *Histoire de Fénelon*, par du Bausset, t. III, liv. IV, p. 5.

2. Genay, *Étude morale*, etc. ; *Bossuet*, t. I, Didot ; Lettre du 18 mai 1699 ; Lettre à Santeuil, 1690 ; *Journal* de Ledieu.

cliché, mais qu'il l'est devenu par la faute des imitateurs. Je pense, au contraire, que, si ce style n'avait pas été banal, cliché, *plat*, *efféminé* et faussement *poétique*, même au temps de Bossuet, il est probable que l'auteur des *Oraisons funèbres* ne l'aurait pas jugé si sévèrement. Cette prose lui a déplu pour les mêmes raisons qu'elle nous déplaît.

Quoi qu'il en soit, destiné ou non au public, *Télémaque* est justiciable de la critique comme un livre délibérément imprimé. Ce n'est pas une ébauche ; c'est une œuvre définitive et, dans son genre, parfaite. Non content de raturer minutieusement le premier manuscrit original, Fénelon en fit faire une première copie, qu'il corrigea aussi soigneusement, et une deuxième copie, également retouchée par lui ; de sorte qu'il a par trois fois corrigé son œuvre. Qu'eût-il fait de plus, s'il eût préparé le texte d'une édition authentique? Et maintenant que, grâce à lui, nous possédons ce texte, n'est-il pas puéril de continuer à y voir une ébauche qu'il ne prenait pas au sérieux ?

Car on va jusque-là. M. de Gourmont affirme que, « sans renier son œuvre, il ne la reconnut jamais ». C'est jouer sur les mots. Fénelon reconnut si bien son œuvre, qu'il la retravailla à trois reprises et qu'il y ajouta même de longs morceaux pour en accentuer la signification politique[1], ce qui augmenta l'ouvrage d'un douzième[2]. Ce que Fénelon

1. Cardinal du Bausset, *Vie de Fénelon.*
2. Édition Lebel, *Préface.*

ne reconnut pas ; ce qu'il se garda bien de reconnaître, et pour cause, c'est la publication matérielle de son livre ; ce qui le laissa prudemment indifférent, ce sont les éditions faites d'après la copie clandestine qui déchaîna la colère de Louis XIV. On disgrâcia Fénelon anonyme. Qu'eût-on fait, s'il eût signé [1]?

Nous possédons trois manuscrits de *Télémaque :* le *manuscrit original* et deux autres copies revues par l'auteur. Voltaire, avec sa légèreté habituelle, prétend n'avoir pas découvert dix ratures dans le manuscrit original, où il y en a pourtant des centaines, et des plus intéressantes. Après avoir corrigé ce manuscrit, Fénelon en fit faire une *première copie*, connue sous le nom de manuscrit Porée. Il la revit en détails et y ajouta près de sept cents corrections. La plupart sont insignifiantes. Nous avons relevé les plus remarquables. Au premier abord et à vue d'œil,

1. Nous pourrions réfuter aussi facilement les autres objections de M. de Gourmont sur notre dernier livre. M. de Gourmont est un aimable sophiste, un dialecticien subtil, un joli casuiste littéraire. Le paradoxe l'attire. Qu'on en juge : M. de Gourmont déclare, par exemple, qu' « on ne sait pas si les *Fables* de La Fontaine sont de *la bonne* ou *de la mauvaise poésie*.... A quoi tient, dit-il, la gloire de La Fontaine? A l'idée tout à fait ridicule de mettre en vers les fables d'Ésope ». De pareilles lacunes chez un critique français ôteraient le courage de répondre. Ailleurs M. de Gourmont nous raille d'avoir décrit les cadavres de la morgue du Saint-Bernard sans y être jamais allé. Il ne s'est pas douté que notre description a été faite d'après les détails précis et exacts que venait de nous raconter un très bon observateur encore tout ému de ce spectacle. Plus loin, à propos d'un livre sur Taine (que nous avons emprunté à un ami pour le lire et l'annoter d'un bout à l'autre), M. de Gourmont nous demande si nous l'avons seulement lu! M. de Gourmont est un écrivain de beaucoup de talent. Mais ses procédés de critique sont parfois sommaires.

ce texte paraît peu corrigé, et c'est probablement celui-là que Voltaire a parcouru[1]. Enfin Fénelon fit exécuter une *deuxième copie*, contenant une trentaine de ratures.

Le *manuscrit original* se compose de 453 pages in-4°. Il débute par ces lignes : *Télémaque, écrit de la propre main de feu M. François de Salignac, archevêque de Cambrai, composé pour l'éducation de Monseigneur le duc de Bourgogne, dont il était précepteur environ 1694*. L'ouvrage est orné d'un magnifique portrait miniature, qui justifie bien la phrase de Saint-Simon : « Il fallait faire effort pour cesser de le regarder. » A toutes les pages il y a des ratures, des surcharges, des variantes, suppressions de phrases, inversions d'adjectifs, mots biffés, équivalents, essais de synonymes, transpositions, paragraphes ajoutés, etc.... Ce texte n'est évidemment pas un premier jet. C'est certainement une copie faite d'après des brouillons que Fénelon n'a pas conservés. Il a l'allure d'une rédaction définitive et sans arrêt.

Les deux autres manuscrits sont des copies, d'écriture différente, également retouchées par l'auteur. On trouvera ces corrections et ces variantes indiquées en notes dans les diverses éditions, notamment l'édition Lebel, celle de Saint-Sulpice, de Bosquillon et d'Adry. Les variantes n'offrent pas grand attrait, puisque l'auteur ne les a pas adoptées. Quant aux ratures, exclusivement

1. Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, chap. XXII.

préoccupés d'établir un texte, les éditeurs de *Télémaque* s'abstiennent en général de les publier. Lebel les omet à dessein. « Il nous a paru inutile, dit Gosselin, de relever les phrases et les mots effacés par l'auteur dans l'autographe. *Personne n'eût pris la peine de les lire*, et nous aurions ainsi surchargé les notes sans fruit[1]. » Pour nous, qui cherchons uniquement les démonstrations du style, il n'y a à proprement parler que les ratures qui soient dignes d'attention. C'est donc parmi les ratures écrites de la main de Fénelon, sur son manuscrit original et sur la première copie, que nous avons choisi sans parti pris les exemples pouvant nous enseigner, directement ou à rebours, le métier, les secrets et les procédés de l'art d'écrire.

Ce qui caractérise *Télémaque*, nous l'avons dit, c'est le culte de la banalité. Commençons par ce genre d'extraits, qui résume le ton général du livre.

I

MANUSCRIT	CORRECTIONS
Elle a deux grands môles, *qui* sont comme deux *bras qui* s'avancent dans la mer et *qui forment* un vaste port.	Elle a deux grands môles, *qui* sont comme deux bras *qui* s'avancent dans la mer et *qui embrassent* un vaste port. (Ms., III, p. 43.)

1. Gosselin, *Histoire littéraire de Fénelon*, 1 vol. in-8°, à 2 col. Ouvrage indispensable, où sont consciencieusement résumés tous les travaux d'appréciation et d'éditions relatifs aux œuvres de Fénelon. Les critiques ont, jusqu'à ce jour, négligé les ratures. Quand il leur arrive d'en citer (Bosquillon et Adry), ils les catalogueut avec les variantes.

Le mot « forment » a déplu à Fénelon. Il a préféré le mot « embrasser » ; de sorte que nous avons maintenant dans la phrase : « deux *bras*... qui *embrassent* ».

Il a vu cependant qu'il y avait trop de *qui*. Dans la première copie, il en enlève un et nous lisons :

« Elle a deux grands môles, *semblables* à deux bras qui s'avancent dans la mer et qui embrassent un vaste port. »

II

Les détails réels, pris sur le fait, qui semblent *vus*, gênent Fénelon. Il les atténue et les décolore.

MANUSCRIT	CORRECTIONS
Hippomaque, parent d'Idoménée, qui aspirait à lui succéder, lâchant les rênes à ses chevaux fumants de sueur, *paraissait pendant sur leurs cous, et son bras ne se ralentissait pas, ne cessait de fouetter*, et le mouvement, etc.	Hippomaque, parent d'Idoménée, qui aspirait à lui succéder, lâchant les rênes à ses chevaux fumants de sueur, était *tout penché sur leurs crins flottants*, et le mouvement était si rapide, etc. (Édit., liv. V, 19e paragr.)

La première rédaction était énergique. Cet homme qui *pend* sur le cou des chevaux, ce bras qui *ne cesse de fouetter* sans se ralentir.... Il y avait là du relief. Fénelon affaiblit l'image, en disant que l'homme était seulement « penché sur les crins flottants. » Quant au reste, il le biffe.

III

MANUSCRIT	CORRECTIONS
Tantôt il parlait à ses chevaux pour les *animer; mais, en voulant trop vaincre, il se priva de la victoire*, il s'approcha témérairement de la borne et de peur que je ne passasse entre la borne et lui....	Tantôt il parlait à ses chevaux pour les animer : il craignait que je ne passasse entre la borne et lui. (Édit., liv. V, 19e paragr.)

Là encore l'auteur diminue l'effet de sa description et en supprime la force qui consistait dans les mots : « en voulant trop vaincre, il se priva de sa victoire » et « il s'approcha témérairement de la borne ».

IV

Le style *cahier d'expressions* et *phrases toutes faites* séduit Fénelon : il ne peut parler autrement.

Il avait écrit (Ms., 1re copie, p. 244) :

« Il ne nous a laissé aucun moyen de défendre notre liberté, qu'en tâchant de *renverser son nouveau royaume.* »

Il ajoute en marge la phraséologie prévue :

« Par sa mauvaise foi, nous sommes réduits à la faire périr ou à *recevoir le joug de la servitude.* »

V

Quelquefois Fénelon hésite entre deux périphrases banales.

Il avait écrit :

« Elle voyait les principaux officiers du palais *prêts à plonger leurs épées dans le sang* du roi. » Il se ravise et change : « ... prêts à *plonger leurs mains dans le sang* du roi », ce qui n'est pas très supérieur. Il n'est pas homme à écrire tout simplement : « prêts à tuer le roi ».

Il est rare qu'il renonce à sa périphrase et risque le mot propre. En voici pourtant un exemple :

Il y avait : « Que mes yeux *aient le plaisir de le voir servir de proie aux vautours.* »

Il biffe et remplace par : « Que mes yeux *le voient mangé par les vautours!* » (Ms., p. 102.) A la bonne heure !

Voici un second exemple (ce sont peut-être les seuls) où Fénelon substitue le mot propre à la banalité. Au lieu de : « O Hippias, j'ai vu *ton sang couler!* » (Ms., p. 299), il met à la place : « O Hippias, *je t'ai vu mourir.* » Le noble prosateur n'a pas souvent ce courage.

VI

Nous lisons (Ms., p. 137) : « Vénus retourne dans son char, *volant sur la montagne d'Italie.* »

C'était trop sobre pour l'aimable écrivain qui a tant exploité les « *prés fleuris* » dont se servira plus tard encore Mme Deshoulières. Il n'hésite pas, il biffe et revient à sa locution favorite : « Vénus retourne dans son char, volant *sur les prés fleuris* d'Italie. »

Même genre :

« Ce bouclier représentait Cérès dans les campagnes de la Sicile. »

Correction : « ... dans les fertiles campagnes de la Sicile. »

(Ms., 1re copie, p. 411.)

« La *noire* demeure de Pluton. »

Correction : « ... la *sombre* demeure de Pluton. »

L'adjectif *noire* était trop caractéristique. Il lui fallait l'appellation ordinaire, le mot connu : « *sombre* demeure ».

Mais voici mieux. Nous lisons :

« Une chaleur agréable *ranimait ses membres....* » Fénelon fait une première rature : « Une chaleur agréable *rendait à tous ses membres leur première force.* » C'était très bien. Mais il lui fallait la phrase clichée qui ne montre rien. Il biffe donc et remplace le tout par ceci : « Une chaleur agréable *le dérobait aux mains glacées de la mort!...* » (Ms., 1re copie, p. 429.) De pareilles corrections révèlent une tournure d'esprit.

Il avait mis (Ms., p. 281) : « Le secret le plus intime *s'échappait de son cœur.* » C'était direct. Il change par : « ... s'échappait du *fond de son cœur.* »

Ms., p. 338 : « Le jour n'y finit point et *la nuit y est inconnue.* » Fénelon ajoute : « *la nuit avec ses sombres voiles* », sans voir l'inutilité de ces mots obligatoires. Les termes banals lui sont si familiers, qu'ils s'échappent malgré lui de sa plume :

Ms., p. 295, il était en train d'écrire : « Les nymphes couronnées de fleurs (toujours!) dansaient

ensemble *dans une prairie couverte...* (d'herbe probablement) *où l'herbe naiss....* » Il efface définitivement ces derniers mots. Il a compris cette fois qu'il abusait des qualificatifs faciles.

VII

Quand son premier jet est sobre, Fénelon se croit obligé d'y ajouter une comparaison quelconque.

MANUSCRIT	CORRECTIONS
Les alliés, ne pouvant le poursuivre pendant cet orage, ne songèrent plus qu'à rentrer dans leur camp et qu'à réparer leurs pertes. (Ms., p. 299.)	Les alliés, animés par Télémaque, voulaient le poursuivre; mais, à la faveur de cet orage, il leur échappa, *comme un oiseau d'une aile légère échappe aux filets du chasseur.*

Autre exemple :

« Gardez-vous d'écouter les paroles douces et flatteuses de Calypso *qui se glisseront avec plaisir dans notre cœur* ». C'était simple et sans prétention. Mais, en relisant, Fénelon rature et met la comparaison classique, l'image qui a traîné partout :

« ... Les paroles douces et flatteuses de Calypso, qui se glisseront *comme un serpent sous les fleurs....* » (Ms., 1re copie, p. 8.)

C'est du procédé, ou plutôt c'est un tic :

MANUSCRIT	CORRECTIONS
Tous les dieux furent surpris de sa beauté, comme s'ils ne l'eussent jamais vue.... (Ms., p. 134.)	Tous les dieux furent surpris de sa beauté, comme s'ils ne l'avaient jamais vue, et *leurs yeux furent éblouis comme ceux des mortels quand Phébus, après une longue nuit, vient les éclairer de ses rayons.*

La comparaison en italiques a été ajoutée après coup, en surcharge, par simple besoin de fleurir l'idée.

Comparant la ville de Salente à une fleur (Ms., p. 140), il avait écrit :

« Elle croît, elle *s'ouvre*, elle *s'étend*, elle *montre de nouvelles couleurs.* »

Ces deux lignes ont paru à Fénelon insuffisantes. Il les biffe et amplifie la banalité :

« Elle croît, elle ouvre ses *tendres boutons*, elle étend *ses feuilles vertes*, elle *épanouit ses fleurs odoriférantes avec mille couleurs nouvelles.* »

Entre deux comparaisons, Fénelon n'hésite jamais, il choisit la plus connue, la plus insignifiante, celle qui a le plus servi.

MANUSCRIT	CORRECTIONS
Le jour du combat étant venu, à peine *l'Aurore commençait à répandre les premiers feux sur le bord de la mer....* (Ms., p. 372.)	Le jour du combat étant venu, à peine *l'Aurore ouvrait au soleil les portes de l'Orient....*

La première image : « L'aurore commençait *à répandre les premiers feux sur le bord de la mer* » précisait assez bien. On voyait vraiment le bord de la mer éclairé. La seconde image n'est plus qu'une imitation générale, cent fois répétée depuis Homère.

VIII

Mais voici mieux :

MANUSCRIT	CORRECTIONS
Sa tête, penchée sur l'épaule avec la pâleur de la mort, ressemblait à un lis naissant qu'un laboureur avait coupé par le tranchant de sa charrue. (Ms., p. 394.)	Sa tête, penchée sur l'épaule avec la pâleur de la mort, ressemblait à un *jeune arbre qui, ayant couvert de son ombre et poussé vers le ciel les rameaux fleuris*, a été entamé par le tranchant de la cognée d'un bûcheron.

La première comparaison était sobre, nette, suffisante. Fénelon a préféré la seconde, plus banale, qui prêtait à l'amplification facile. Encore n'est-elle pas finie là. L'auteur la continue, l'éparpille : « *Il languit, sa verdure s'efface, les rameaux traînent*, etc. » Cela dure pendant des lignes. Nous les épargnons aux lecteurs.

IX

L'amour de la banalité affecte le plus souvent, dans *Télémaque*, la forme de l'épithète. Fénelon éprouve le besoin incessant d'ajouter des épithètes inexpressives.

MANUSCRIT	CORRECTIONS
Sa taille était *haute*, mais *courbée*, et il marchait appuyé sur un gros bâton.	Sa taille était *haute et majestueuse*, son teint était encore *frais et vermeil*.

La première phrase était simple et bonne. Mais *haute* devait aller avec *majestueux*, et *vermeil* avec

frais, comme si le teint *vermeil* ne supposait pas déjà la *fraîcheur*. Fénelon accouple toujours ainsi les adjectifs identiques, ce qui est le plus sûr moyen d'être fade.

X

MANUSCRIT	CORRECTIONS
Il semblait que ces déserts n'eussent plus rien de sauvage; la douceur des habitants semblait adoucir la terre.	Il semblait que ces déserts n'eussent plus rien de sauvage; tout y était devenu *doux et riant;* la *politesse* des habitants semblait *adoucir* la terre. (H., p. 34.)

La première rédaction était excellente; avec son antithèse finale; Fénelon l'a gâtée en accouplant encore les épithètes synonymes : « *doux* et *riant* ».

L'épithète banale l'obsède : « Il croyait que *tout devait céder à ses désirs.* » Il rature et ajoute l'adjectif : « Il croyait que tout devait céder *à ses fougueux désirs.* » (Ms., p. 34.)

« Des bergers faisaient entendre leurs flûtes et leurs chalumeaux à tous les échos d'alentour. »

L'auteur prend la peine de corriger pour ajouter : » les *doux sons* de leurs flûtes et de leurs chalumeaux ».

Ce parti pris finit par être divertissant :

« On n'entendait que les cris des mourants.... »

Correction : « ... que les cris *plaintifs* des mourants. »

« Comme deux lions qui cherchent à se déchirer. »

Correction : « ... comme deux bêtes cruelles... »

C'est ce qui s'appelle éteindre une comparaison et la généraliser pour la rendre plus vague (Ms., 1re copie, p. 387) :

« Le lion et le tigre, ayant quitté leur férocité, paissaient avec les troupeaux. »

Correction : « ... avec les tendres agneaux ».

« Bellone et Mars repaissaient leurs yeux de ce spectacle. »

Correction : « ... repaissaient leurs *yeux cruels* ... ».

« On la prendrait pour Vénus qui est accompagnée des Grâces. »

Correction : « ... pour la *riante* Vénus... ». (Ms. p. 379 et 428.)

« Vous êtes né comme les enfants des rois.... »

Correction : « ... comme les enfants des rois *nourris dans la pourpre* ». (Ms., p. 431.)

« Ne vous laissez point abattre dans la douleur.... »

Correction : « Ne vous laissez point abattre *mollement* dans la douleur ! ! » (Ms., p. 431.)

« Ses joues tremblantes étaient couvertes de taches noires et violettes. »

Il corrige : « ... couvertes de taches *noires et livides* », épithètes identiques. (Ms., p. 102.)

« Elle s'avançait d'une démarche légère et *coulante*.... »

Coulante était original. Aussi remplace-t-il par deux adjectifs obligatoires : « Démarche *douce et légère*.... »

XI

Fénelon passe pour avoir bien lu les Anciens. Que n'a-t-il mieux étudié la *Rhétorique* d'Aristote! Les réflexions du philosophe grec lui eussent peut-être ouvert les yeux :

« Les épithètes, dit Aristote, ont cet avantage qu'ils ennoblissent merveilleusement la diction, lui donnant je ne sais quoi d'extraordinaire et d'étrange qui frappe. Il faut pourtant être réservé là-dessus et ne pas tomber dans l'excès.... Alcidamas a ce défaut. Il se sert des épithètes, non comme d'un simple assaisonnement propre à réveiller l'appétit, mais comme d'une viande à saouler, tant il se plaît à les prodiguer, à les choisir grands et longs et à les *employer sans nécessité*. Il ne se contente pas de dire : *la sueur*, il ajoute : *l'humide sueur;* il ne dit pas : *les jeux* de l'Isthme, mais *la solennité* des jeux de l'Isthme. Dire : *les lois* tout simplement serait trop peu pour lui; il ajoute : les lois, *reines des États*. Il ne se sert pas du mot *course* tout seul; il l'appelle : « ce mouvement impétueux de l'âme qui porte à la course ». Jamais il ne dira : « le chagrin », mais : « le *triste* chagrin de l'esprit ». Pour faire savoir qu'un orateur a de la grâce en parlant, il dit : « qui a une grâce *à charmer tout le monde*, *répandant la joie et le plaisir* dans l'esprit de tous ceux qui l'écoutent ». S'il faut dire : « il cacha telle chose sous des branches d'ar-

bres », il ajoute : « sous des branches *d'arbres de la forêt* »[1].

Aristote a peint ici le vivant portrait de Fénelon écrivain. L'auteur de *Télémaque* goûtait les anciens : mais il les voyait à travers son impeccable fadeur. Il a ignoré l'énergie, l'intensité, la vie ardente du style grec, dont il ne s'assimila jamais que la douceur et la fluidité.

XII

La banalité de l'épithète est donc le signe caractéristique de *Télémaque*.

M. Jules Lemaître a merveilleusement montré en quoi consiste cette banalité. Il a écrit là-dessus une page curieuse qui s'applique exactement à la prose de Fénelon.

« M. Jules de Glouvet, dit-il, cite volontiers Théocrite et Virgile, et il a des descriptions qui, je ne sais comment, semblent « élégamment » traduites d'une pièce de vers latins :

Le soleil dardait ses rayons *brûlants* sur la plaine *desséchée*. Les champs, illimités par de maigres rangées d'ormeaux, *avaient un aspect morne et grillé*. De la terre poussiéreuse des effluves *chaudes* s'élevaient; les cigales grinçaient sous les herbes *jaunies;* l'alouette planait lourdement, cherchant l'ombre. Des moissonneurs, coiffés de larges chapeaux de paille, *allaient et venaient* dans la *vaste* pièce de blé. Les faucheurs, haletants et l'échine

1. *La Rhétorique*, liv. III, chap. III, trad. Cassandre.

pliée, avaient entr'ouvert leur chemise ; la sueur coulait sur leur poitrine *velue*. Les faux sifflaient en cadence et les épis *dorés* se couchaient sous l'oblique morsure (*obliquo morsu*).

« Les traits sont exacts, les épithètes sont justes : *l'impression d'ensemble fait défaut*. C'est tout l'opposé de l'« impressionnisme » dans le style, que j'essayais dernièrement de définir. M. de Glouvet n'hésite pas à écrire que le filet retient dans ses mailles *la perche vagabonde* et qu'il cueille à fleur d'eau *les habitants de la vague*. Il nous montre les peupliers *élancés* et les appelle *hôtes murmurants de la falaise*. Dans le même paragraphe, il nous parle de *fleurs mignonnes* et de *mystérieux ombrages*. C'est dire qu'il se contente d'écrire *comme vous, comme moi, comme tout honnête homme de lettré peut le faire en s'appliquant*[1]. »

Veut-on lire un autre bel exemple du style de *Télémaque?* Nous le recommandons à M. de Gourmont. C'est le texte d'une légende copié au bas d'un dessin du journal l'*Illustration*, représentant une course de chars antique.

Le vainqueur de la course de chars fait le tour du cirque sous les acclamations de la foule. Il a dans sa main droite la palme du triomphe, et le vent agite glorieusement son manteau. Sa main gauche tient avec noblesse les rênes de ses quatre chevaux aux encolures orgueilleuses. Ils lèvent les pieds en cadence, et leur écume blanchit les mors. Ils sont fiers comme s'ils

1. *Revue Bleue*, 30 octobre 1885.

avaient conscience de la victoire qu'ils viennent de remporter. Le cocher regarde fixement devant lui, attentif à garder l'attitude d'un dieu. Il se rappelle qu'il faillit toucher la borne où son rival s'est brisé. Il écoute, impassible, les clameurs du peuple qui, tout à l'heure peut-être, le portera vers le palais. Et qui sait s'il ne présidera pas les prochains jeux dans la loge impériale, entre les deux grands chevaux de pierre? (*L'Illustration*, 1er mars 1903.)

Voilà, certes, un délicieux et peut-être très inconscient pastiche, qui semble à peu près textuellement copié dans Fénelon.

XIII

Les répétitions abondent dans *Télémaque*. Citons-en quelques-unes corrigées par Fénelon.

Ms., p. 58, dans cette phrase : « Le pilote couronné de fleurs *abandonnait* le gouvernail », Fénelon remplace « *abandonnait* le gouvernail » par « *laissait* le gouvernail ». Ce verbe étonne sous la plume du correct écrivain. En lisant de près, on découvre que Fénélon n'a fait cette correction que pour éviter la répétition du mot *abandonné* qui se trouve deux lignes plus haut.

Quelquefois, pour éviter une redite, Fénelon retombe dans l'expression banale qui lui est familière. « Astarbé, dit-il, se sentant méprisée, *devint furieuse*. » Ceci est net. Il biffe et remplace par la phrase clichée : « Astarbé, se sentant méprisée, *s'abandonna à son ressentiment* », parce que *devint furieuse* se trouve quatre lignes plus haut.

Il est plus heureux quand, à la place de : « le plus précieux de *tous* les dons, qui est le mépris de *tout* ce qui blesse la vertu », il écrit : « le plus précieux de tous les dons, qui est la vertu pure et sans tache jusqu'à la mort ».

D'autres fois, pour éviter la répétition, il tombe dans une autre.

Il avait écrit :

« Je *voyais* sur le rivage une partie des Égyptiens qui couraient aux armes.... »

Il remplace par :

« *J'apercevais* sur le rivage une partie », etc....

Il a mis *apercevoir* pour éviter le mot *voyait*, qui est quatre ou cinq lignes plus bas, sans remarquer que le mot *apercevoir* est également cinq lignes plus haut. (Ms., p. 33.)

XIV

Voici un cas où la crainte des répétitions lui fait choisir le mot propre à la place de l'expression toute faite. Il avait écrit avec sa négligence habituelle :

« ... Ses membres épuisés *tombent en défaillance* et le cours du fleuve l'entraîne. Ainsi mes yeux commençaient à s'obscurcir, mon cœur *tombait en défaillance*.... »

Voulue ou non, la répétition lui semble déparer la phrase; il la remplace par : « Ses membres épuisés *s'engourdissent*. » C'était le mot vrai. Cette constatation aurait bien dû lui ouvrir les yeux

Fénelon a le sens de l'harmonie. Il évite toujours la rencontre des mauvais sons.

Il avait écrit :

« ... D'où s'écoulent toutes les plus précieuses *liqueurs*, *le cœur* de ce grand capitaine.... »

Il n'y avait, comme il l'a fait d'ailleurs, qu'à changer l'adjectif de place : «... les liqueurs les plus précieuses ». (Ms., 1re copie, p. 395.)

Ailleurs :

« Orphée a bien touché, par le récit de ses malheurs, le cœur de ce dieu *qu'on dit qui est* inexorable. »

Correction : ... « qu'on dépeint comme inexorable ». (Ms., 1re copie, p. 436.)

XV

Fénelon, cela va sans dire, a fait dans son texte bien des corrections qui ne sont pas à blâmer. Mais, lorsqu'elles sont bonnes, elles sont presque toujours insignifiantes.

En voici une excellente :

MANUSCRIT	CORRECTIONS
Bientôt les moissonneurs, ardents et infatigables, *virent pour fruit de leurs peines* les campagnes couvertes de jaunes épis.	Bientôt les moissonneurs, ardents et infatigables, *firent tomber sous leurs faucilles tranchantes les jaunes épis qui couvraient les campagnes.*

« *Virent pour fruit de leurs peines* les campagnes couvertes... » était, en effet, une tournure douteuse.

L'auteur de *Télémaque* décrivait mal, mais savait écrire.

Voici encore une louable correction, une chasse à l'adjectif :

« On n'entendait que le croassement des corbeaux et la *funeste* voix des hiboux. »

Il supprime « funeste », pour mettre la « menaçante voix des hiboux ». Il biffe enfin *menaçante*, pour écrire « la *lugubre* voix des corbeaux ».

La conclusion de cette courte étude, c'est que Fénelon n'a jamais eu le sens descriptif, et qu'il affaiblissait son style par timidité, pour vouloir y mettre trop de bon goût, de discrétion, d'élégance fleurie. Son travail ne visait que ces qualités négatives. Fénelon est certainement le plus incolore des bons prosateurs du XVIIe siècle. Il est écrivain exquis, lorsqu'il développe des considérations abstraites, n'exigeant ni description, ni couleur, comme dans son *Éducation des filles*, sa *Lettre à l'Académie* et certaines parties de son *Traité de l'existence de Dieu*. Mais son style pâlit et s'éteint dans ses *Sermons* et dans *Télémaque*. Les manuscrits originaux de ses *Sermons* ne sont, d'ailleurs, que des plans, des indications et des morceaux. Il a, dans ses *Dialogues sur l'éloquence*, exposé ses théories oratoires : il ne voulait pas qu'on apprît par cœur [1].

1. L'abbé Maury prétend qu'il existait *douze* éditions retouchées des *Sermons* de Fénelon, et *sept* manuscrits corrigés de *Télémaque* ! Personne n'a jamais pris au sérieux cette puérile affirmation.

CHAPITRE XIII

LE MANQUE DE TRAVAIL. — STENDHAL. MASSILLON

La filiation de Stendhal. — Les théories de Stendhal. — Stendhal et Chateaubriand. — La prose de Stendhal et le *Code civil*. — Comment Stendhal travaillait. — Le mauvais style et les corrections de Stendhal. — La valeur de Stendhal. — Le manque de travail : Massillon.

Auteur de livres célèbres, initiateur d'une méthode d'analyse qui a renouvelé le roman français, Stendhal a été un grand travailleur, sinon un grand écrivain[1]. Son énorme production, romans, biographies, critique d'art, voyages, n'a pas empêché l'auteur de la *Chartreuse de Parme* de consigner quotidiennement ses démarches, ses affaires, ce qu'il voyait, ce qu'il entendait. Stendhal a donc beaucoup écrit et l'on a beaucoup écrit sur lui. On l'admire si aveuglément, que presque tous ceux qui l'ont étudié ont négligé d'éclaircir sa filiation, qui vaut pourtant la peine d'être précisée.

Stendhal sort directement du *Paysan parvenu* et

1. Il déclarait que son ambition eût été de passer sa vie à faire des volumes pour un libraire qui lui eût donné 4 000 livres de rente.

de la *Marianne* de Marivaux. Il a suivi le conseil qu'il donnait à un romancier : il a lu tous les matins dix à vingt pages de *Marianne*. Narrateur psychologique procédant par petits faits, Marivaux tire des incidents qu'il raconte les complications de pensée, les anxiétés d'examen que nous retrouvons dans Stendhal. Mêmes longueurs, mêmes interminables dialogues et monologues. Marivaux coupe les cheveux en quatre et grossit les moindres choses. Études minutieuses des crises d'âme, ses romans contiennent le germe et l'origine authentiques du talent de Stendhal. Marivaux, c'est déjà du Stendhal, avec cette différence que la psychologie de Marivaux est ordinaire et bourgeoise, tandis que la psychologie de Stendhal est toujours compliquée et raffinée. Stendhal prend le rebours, démonte les rouages et arrive à la vérité par l'artificiel. Mais sans *Marianne*, le *Rouge et Noir* n'existerait pas. C'est dans *Marianne* encore et dans le *Paysan parvenu*, aussi bien que dans les romans de Rétif de la Bretonne, que Stendhal a pris le goût de son réalisme si personnel [1].

I

Au premier abord, il semble que Stendhal ait nié la nécessité du travail, tant il a mis d'affectation à

1. Rapprocher des procédés de Stendhal toute la première partie de *Marianne*, le portrait de Mme de Miran et de Mme Dursan, le revirement de Valville, la séduction savante de M. de Climal, l'angoisse de Marianne, la dispute réaliste de Mme Dufour et du cocher de fiacre, etc.

haïr le beau style qui s'obtient par le labeur. Cette haine, il l'étale, il la prêche, il s'en vante. « J'ai horreur de la phrase à la Chateaubriand [1]. » Ailleurs : « Chateaubriand ne survivra pas à son siècle. Je parierai qu'en 1913, il ne sera plus question de ses écrits [2]. » Ailleurs encore : « Ce sera la noblesse de leur style, qui, dans quarante ans, rendra illisibles nos écrivains de 1840. » Il rapproche Chateaubriand d'un certain Ruggiero, écrivain italien oublié : « Don Ruggiero, dit-il, est aujourd'hui ce que sera M. de Chateaubriand en 1940, impatientant. Il ne dit pas : le Soleil se levait, mais : l'*Aurore aux doigts de rose* [3]. » Si Stendhal eût mieux connu Chateaubriand, il aurait trouvé dans son œuvre des sensations exprimées en style bien différent de celui qu'il dénonce ; et, au lieu de « l'Aurore aux doigts de rose », il eût pu lire dans *Atala* : « *Une barre d'or se forma dans l'Orient.* » Ces sortes de phrases abondent dans *Atala*, *René*, les *Martyrs*, l'*Itinéraire* et surtout les *Mémoires d'outre-tombe*.

Stendhal confond la prose de Chateaubriand avec celle de ses fades imitateurs : « *Chateaubriand*, *Marchangy* et son école auront le même sort que Guès de Balzac [4]. » En matière de style, Stendhal fut le pire des sourds : celui qui ne veut pas entendre [5].

1. *Correspondance inédite*, t. II, p. 204.
2. *Journal*, p. 428.
3. *Corresp. inéd.*, t. II, p. 207.
4. *Racine et Shakespeare*, p. 89.
5. Il écrivait le 1er janvier 1823, devant le succès d'Hugo et de Lamartine : « La poésie française est devenue un métier, et il y a 40 000 jeunes littérateurs qui font bien les vers français ! ! »

On ne peut que sourire, lorsqu'on lit des phrases comme celles-ci : « A dix-sept ans, j'ai failli me battre en duel pour la *cime indéterminée des forêts* de Chateaubriand, qui comptait beaucoup d'admirateurs au 6e dragons[1] ». L'abbé Morellet avait critiqué avant lui cette belle expression, si fortement louée par Sainte-Beuve. Stendhal appelait cela : « Ne rien mettre dans ses phrases. » — « Ce n'est rien, écrivait-il, de faire de jolies phrases : il faut avoir *quelque chose à mettre dedans.* »

« Quand Stendhal, le même, dit Victor Hugo, qui préférait les *Mémoires* du maréchal Gouvion Saint-Cyr à Homère, et qui, tous les matins, lisait une page du Code, pour s'enseigner les secrets du style, quand Stendhal raille Chateaubriand pour cette belle expression d'un vague si précis : « la cime indéterminée des forêts », l'honnête Stendhal n'a pas conscience que le sentiment de la nature lui fait défaut, et ressemble à un sourd qui, voyant chanter la Malibran, s'écrierait : Qu'est-ce que cette grimace[2]? »

Stendhal ne comprit ni Chateaubriand, ni Victor Hugo, ni Lamartine, ni Vigny, ni aucun des écrivains de la grande Renaissance de ce siècle. Il

1. *Corresp. inéd.*, p. 294. Voici la phrase d'*Atala* : « La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts. »

2. V. Hugo, *Post-scriptum de ma vie.* Ce mot plaisait tellement à Victor Hugo, qu'il n'a pas hésité à le répéter : « Nous regardions trembler l'ombre indéterminée. » (*Contemplations*, t. II, p. 272.) — Les épithètes de Chateaubriand furent critiquées par Ginguenée, Morellet et même par Joseph Chénier (*Tableau de l'état et des progrès de la littérature*). Chateaubriand s'en souvint en écrivant son Discours de réception à l'Académie, discours qui ne fut pas prononcé et dont il circula, dit-on, près de 900 copies manuscrites.

marcha au milieu de son temps en aveugle qui nie la lumière. Il disait, par exemple, que la part de la forme devenait *plus mince chaque jour*, alors que, depuis Chateaubriand, la question du style préoccupait tous les écrivains.

Au début de sa carrière (1803), bien qu'il « faillît se battre pour la cime indéterminée », il déclare avoir voulu faire un dictionnaire de style poétique, composé des expressions des vieux auteurs français, pour que « dans trois cents ans on le croie contemporain de Racine et de Corneille ». Il pensait à cette époque que « la seule qualité à rechercher dans le style est la clarté » et ce fut plus tard, en effet, son unique idéal [1]. Son modèle — il l'a maintes fois affirmé — était le *Code civil*.

« En composant la *Chartreuse*, dit-il, pour prendre le ton, je lisais chaque matin deux ou trois pages du *Code civil*, afin d'être toujours naturel; je ne veux pas, par des moyens factices, fasciner l'âme du lecteur. Ce pauvre lecteur laisse passer les mots ambitieux, par exemple *qui déracine les vagues*. Mais ils lui reviennent après l'instant de l'émotion. Je veux, au contraire, que, si le lecteur pense au comte Mosca, il ne trouve rien à rabattre. Voyez Hume. Supposez une histoire de France de 1780 à 1840, écrite avec le bon sens de Hume, on la lirait, fût-elle écrite en patois. La *Chartreuse* est écrite comme le *Code civil* [2]. »

1. *Journal* (1801-1814), publié par MM. Stryienski et de Nion.
2. *Correspondance inédite*, t. II, p. 275, 297. — Voir aussi l'Avant-propos d'*Armance*. — Pour les confessions littéraires de Stendhal, cf. son *Journal*,

Le mot est resté célèbre. On l'excuserait, s'il n'exprimait qu'un excès de répugnance pour l'image violente, l'outrance des comparaisons, l'abus des épithètes, les ridicules colifichets de l'éternelle langue précieuse. On ne blâmerait pas Stendhal d'avoir réagi contre le mauvais goût d'une école, et l'on reconnaîtrait qu'il y avait quelque mérite à vouloir garder la tradition littéraire, même celle du XVIIIe siècle. « Mais, dit Sainte-Beuve, il est à remarquer qu'en fait de style, à force de le vouloir limpide et naturel, Beyle semblait en exclure la poésie, la couleur, ces images et ces expressions de génie qui revêtent la passion et qui relèvent le langage des personnes dramatiques, même dans Shakespeare. En ne voulant que des mots courts, il tarissait le développement, le jet, toutes qualités qui sont très naturelles aussi à la passion, dans les moments où elle s'exhale et se répand au dehors [1]. »

Pour juger le style de Stendhal, il suffit d'ailleurs de le lire. Nous allons voir ce qu'a produit son hostilité contre la forme Chateaubrianesque. Il était important de connaître d'abord à quel prix l'auteur de la *Chartreuse* a réalisé ce qu'il croyait être le vrai style. Un point hors de doute, c'est qu'il eut toujours l'air d'ignorer la part du travail dans l'expression écrite. Il a essayé de s'appliquer, il n'a

publié par Stryienski et de Nion, *L'art et la vie de Stendhal*, par X... Abeau et le livre d'Édouard Rod, qui a de jolis passages sur le *Journal*.

1. *Causeries du Lundi*. Art. *Sthendal* (1er article)

jamais pu. L'homme qui l'a mieux connu, Crozet, nous l'affirme.

Ordinairement Stendhal dictait. Quand il ne dictait pas, il recommençait, sans parvenir à faire mieux. Impuissance bien naturelle. Sa façon de concevoir le style et de prendre les qualités pour des défauts n'empêchait-elle pas toute amélioration? Il a raison de blâmer les préciosités lourdes d'Honoré de Balzac. Le « néologisme, les pâtiments de l'âme, il neige dans mon cœur », ne sont pas, en effet, de très belles choses; mais il avait tort de confondre le style de Chateaubriand avec celui de d'Arlincourt ou de Marchangy. L'excès est un vice; la sécheresse en est un plus grave, surtout quand elle est incorrecte. Cet entêtement explique l'infériorité de Stendhal. Il regimbe, il garde son mépris, mais les raisons qu'il invente se retournent contre lui.

« Il se donne bien de la peine, dit Sainte-Beuve, pour s'expliquer une chose très simple : il n'était pas de ceux à qui l'image arrive dans la pensée, ou chez qui l'émotion lyrique, éloquente, éclate et jaillit par places dans un développement naturel et harmonieux. Il sentait bien, malgré la théorie qu'il s'était faite, que quelque chose lui manquait. En paraissant mépriser le style, il en était très préoccupé [1]. »

Oui, ce négateur du style fut obsédé par le style, et il a dû bien souvent se demander pourquoi il ne devenait pas grand écrivain, du moment qu'il croyait

1. *Causeries du Lundi*. Art. *Stendhal* (2e article).

posséder les vrais principes de l'art d'écrire. Mérimée affirme qu'il travaillait le fond de ses livres. « Quelque négligence qu'on remarque dans le fond de ses ouvrages, ils n'en étaient pas moins longuement travaillés. Tous ses livres ont été copiés plusieurs fois avant d'être livrés à l'impression, mais ses corrections ne portaient guère sur le style. Il écrivait toujours rapidement, changeant sa pensée et s'inquiétant fort peu de la forme [1]. »

Nous verrons tantôt dans quelle mesure Stendhal s'est inquiété de la forme. Pour le fond, cela le prenait par boutades. Il est, avant tout, improvisateur. « Ordinairement, dit-il, je dicte vingt-cinq à trente pages ; puis, lorsque le soir arrive, j'ai besoin de fortes distractions : le lendemain matin il faut que j'aie tout oublié. En lisant les trois ou quatre dernières pages du chapitre de la veille, le chapitre du jour me revient. J'abhorre le style contourné, et je vous avouerai que bien des pages de la *Chartreuse* ont été imprimées *sur la dictée originale*. Je dirai comme les enfants : Je n'y retournerai plus [2]. »

Dépité de ne rien obtenir d'un travail qu'il sentait nécessaire, Stendhal finissait donc par donner à l'imprimeur sa première dictée. Comment ce style eût-il été bon ?

Mécontent d'un passage, il le refaisait entièrement. Il ne raturait pas, il recommençait. C'est ainsi

1. Préface de la [illegible].
2. [illegible], t. II, p. 271. — Il y retourna, et très souvent. Il mourut de l'abus du travail et de la dictée. (Colomb. Nonce.

qu'il aurait recopié dix-sept fois l'*Histoire de la peinture*. Au temps où il composait la *Chartreuse*, il égara soixante pages du manuscrit, tout le morceau de la prison ; et après les avoir vainement cherchées dans les débris de papier dont sa chambre était encombrée, il les refit. Elles étaient imprimées, lorsque Colomb retrouva, sous un gros tas de brochures, les feuillets perdus. Beyle ne voulut même pas les regarder[1].

Écrits comme le *Code civil*, il le répète en tête de *Lieuwen*[2], ses ouvrages n'eurent d'abord aucun succès. La forme en fut très attaquée et ne trouva même pas grâce aux yeux de Balzac, son premier admirateur. « Beyle est un des esprits les plus remarquables de ce temps, écrivait Balzac à M. Colomb, en 1845 ; mais il n'a pas assez soigné la forme, il écrivait comme les oiseaux chantent, et notre langue est une sorte de Mme Honesta, qui ne trouve rien de bien que ce qui est irréprochable, ciselé, léché. »

Dans son article de la *Revue Parisienne*[3], Balzac déclarait que « le côté faible de la *Chartreuse* était le style ». Après avoir cité les défauts de cette manière d'écrire, Balzac ajoutait : « Ce système n'est pas à imiter. » L'auteur de la *Comédie humaine* concluait en formulant l'espoir de voir un jour Stendhal se remettre à travailler la *Chartreuse*,

1. Cf. Chuquet, *Stendhal-Beyle*, p. 467.
2. « Je voudrais que ce livre fût écrit comme le *Code civil*. C'est dans ce sens qu'il faut arranger les phrases et incorrections. » (Préface du *Testament de Lieuwen*, publié par Jean de Mitty.)
3. 25 septembre 1840.

à l'exemple de Chateaubriand et du comte de Maistre, qui avoue avoir écrit dix-sept fois le *Lépreux de la cité d'Aoste.*

II

Stendhal se rendit compte de ces critiques. « Je vais corriger mon style, écrivait-il à Balzac, mais je serai bien en peine [1]. » « Je suis très chagrin, déclarait à son tour Balzac à M. Colomb, que la mort l'ait surpris; nous devions porter la serpe dans la *Chartreuse de Parme* [2] et, une seconde édition en aurait fait une œuvre complète irréprochable. » Stendhal avait si bien senti le besoin de retravailler son style, qu'il eut l'idée, en effet, de refondre la *Chartreuse.* En 1840, il fit relier à son usage les deux volumes de ce gros livre parus l'année précédente, les interfolia avec du papier blanc, et couvrit ces feuilles de notes, corrections, additions, surcharges, phrases nouvelles. M. Pierre Brun [3] a relevé sur ces deux volumes, appartenant aujourd'hui à M. Chaper, une série de remarques qu'il a complétées dans la *Revue Blanche* [4]. On y lit :

« Après avoir lu l'article de M. de Balzac, je prends mon courage à deux mains pour corriger le

1. *Corresp. inéd.*, t. II, p. 297.

2. C'est pour classer cette œuvre que Balzac a inventé sa distinction d'ailleurs très juste, du *style d'idées*, et du *style d'images*. Balzac appelle *La Chartreuse* : « Le chef-d'œuvre de la Littérature d'idée. »

3. Dans sa notice *H. Beyle-Stendhal.* (Grenoble. Gratier, éditeur.)

4. N° du 15 octobre 1901.

style. Dans le fait, en composant, on ne songe qu'aux choses ; on veut des pensées vraies et qui fassent bien la voûte. Je crois voir que ce style fatigue l'attention, en ne donnant pas assez de détails faciles à comprendre. Il me semble que ce style fatigue comme une traduction française de Tacite. Il faut le rendre facile pour les femmes d'esprit de trente ans, et même amusant, s'il se peut. »

Et ailleurs :

« Sans croire aux louanges exagérées de M. de Balzac, j'entreprends de corriger le style de ce roman ; mais je crois que le style simple, le contraire de George Sand, de M. Villemain, de M. de Chateaubriand, convient mieux au roman [1]. Tout au plus, il faudrait débuter par dix pages de style à la Villemain, comme on prend des gants jaunes. »

La brochure de M. Brun, écrivain et lettré délicat, contient quelques aveux, à propos des corrections projetées :

« Mon style, dit Stendhal, est un peu trop sévère et mathématique » (folio 240).

Il le reconnaissait lui-même.

« La perfection racinienne et noble m'est antipathique (f. 114).

L'aveu est bizarre pour un écrivain.

« *J'improvisais en dictant. Je ne savais jamais, en*

1. Toujours sa manie de confondre les écrivains. Jamais auteur n'a méconnu à ce point la beauté de la prose française depuis Rousseau. « Depuis Rousseau, dit-il, tous les styles sont empoisonnés par l'emphase et la *froideur*. » Lettre à Paul de Musset. (Cordier. *Stendhal et ses amis*.)

dictant un chapitre, ce qui arriverait au chapitre suivant » (f. 78).

Une pareille méthode devait fatalement engendrer des ouvrages indigestes.

« Quand j'écrivais ceci, j'ignorais ce que contiendrait le chapitre suivant » (f. 77).

Singulière façon de faire un livre !

« Par amour pour la clarté et le ton intelligible de la conversation, qui d'ailleurs peint si bien, suit de si près la nuance de sentiment du moment, j'ai été conduit à un style qui est à peu près le contraire du style un peu enflé du roman actuel. »

Non, son style n'est pas le contraire du style *enflé* : il est le contraire du bon style, du vrai style.

Ne pouvant avoir à notre disposition la nouvelle *Chartreuse de Parme* retouchée et interfoliée par Stendhal, que l'ancien Directeur de la *Revue Blanche* se proposait, dit-on, de publier, nous avons prié M. Pierre Brun de vouloir bien nous donner une appréciation de ce genre de retouches et quelques exemples à l'appui. M. Pierre Brun a accueilli notre demande avec une exquise amabilité.

Il résulte de cette enquête, d'après M. Pierre Brun, que Stendhal, « n'était guère capable de corriger son style. Cet esprit prime-sautier eût été dégoûté de cette besogne de regratteur de syllabes, et la refonte ne lui est ni familière ni aisée.... Ce qui manque à ces corrections, c'est le caractère. »

En voici quelques exemples inédits, que nous envoie M. Pierre Brun :

LA CHARTREUSE DE PARME édition (1 vol. Paris, Calmann-Lévy, 1899).	CORRECTIONS DE STENDHAL
Page 14; ligne 13-14 : ... S'augmenter tous les jours. Nous glissons...	... S'augmenter tous les jours. Laissons ces nobles personnages. Les événements de cette période nous appellent à Parme, et nous glissons...
Page 14; ligne 18 : Le marquis son père exigea...	... Le marquis, son père, légitimiste perfectionné, exigea...
Page 33, ligne 35 : ... Souffrir de la prison.	(En note, face à la page :) Souffrir de la prison! Fabrice profondément religieux, comme on l'est en Italie, où la religion est liée profondément à toutes les joies de la première enfance, avait sur les destinées humaines des idées particulières. (Correction datée du 29 octobre 1840.)
Page 75, ligne 18 : Quelle pensée profonde sous ce front! Elle saurait aimer.	Quelle pensée profonde sous ce front! Elle saurait aimer. Le charmant chapeau!
Ligne 23 : S. A. S. Mgr le Prince de Parme. Je trouve...	S. A. S. Mgr Manuce, Ernest VI, Prince de Parme. Je vous avouerai, l'ami, que je trouve...
Page 79, ligne 9 : C'est lui marquer une défiance injurieuse que de le *faire sauver*.	C'est lui marquer une défiance injurieuse que de *lui faire prendre la fuite*.
Ligne 24 : De la vie, nous ne le reverrons...	Nous ne le reverrons, et pauvres comme nous le sommes, pourrons-nous aller le voir...
Page 125, ligne 21 : Et Fabrice avait des yeux, et...	Et Fabrice avait des yeux parlants,... et...

Page 204, ligne 24 : Ce jeune homme se leva...	Ce jeune homme noir se leva...
Page 245, ligne 21 : La duchesse pensait exactement ce qu'elle disait et à ses derniers mots...	La duchesse pensait exactement ce qu'elle disait et l'inventait à mesure, suivant le naturel des gens. Aussi, à ces derniers mots...
Page 219, ligne 26 : Qu'il entre, dit la princesse, criant.	Qu'il entre, dit la princesse, en criant avec rage.
Page 241, ligne 1. Mais l'amour malheureux se tait. S'agirait-il...	Mais l'amour malheureux se tait, et ce soir elle parla de toutes choses. S'agirait-il...
Page 249, ligne 36 : Péché à envoyer du pain.	Péché à fournir du pain...
Page 278, ligne 29 : Ma foi, il *faut faire* des indiscrétions...	Ma foi, il faut *me livrer* à des indiscrétions...
Page 295, ligne 10 : Elle se *précipita* à son piano.	Elle se *précipita sur* son piano.

Ces prétendues corrections, on le voit, sont insignifiantes, et les autres ratures n'ont pas plus d'importance. Stendhal a beau essayer, il n'arrive pas à corriger. Même quand il est judicieux, il est maladroit. Page 295, voulant éviter un hiatus, il change : « Elle se précipita *à* son piano », par « elle se précipita *sur* son piano », ce qui montre une agression contre un piano, quand il était si simple de dire : « Elle courut à son piano ». Les mots, pour lui, ne sont pas des valeurs, mais des signes ; il réduit le style à la langue. Jamais il ne remplace une expres-

sion faible par une expression forte ; s'il change, il est gauche ou timide.

Voici quelques modifications de mots. On en jugera[1] :

TEXTE DE « LA CHARTREUSE » (1 volume)	CORRECTIONS DE STENDHAL
P. 94, ligne 22. Un ministre de premier talent...	Un génie...
Id. ligne 17. Immensément riche...	Jouissant d'une immense fortune.
P. 223, ligne 8. ... défense plus belle que celle qu'il venait de fournir à ses historiens futurs...	... défense plus belle que celle qu'il venait de fournir aux Saint-Simon futurs...
P. 218, ligne 11. Il ne tenait qu'à vous de donner un autre nom.	Il ne tenait qu'à vous de faire prendre un autre nom.
P. 220, ligne 39. Eh!. bien, dit-il, je suis le plus raisonnable.	Eh! bien, dit-il, je me crois le plus raisonnable.
P. 97, ligne 19. Le Prince est parfaitement dévot.	Le Prince croit de sa politique d'être dévot outré...
P. 101, ligne 3. Milan est une ville plus grande et plus belle que Parme.	Milan est une ville plus grande et qui passe pour plus belle que Parme.
P. 218, ligne 1. Et dans quelle ville allez-vous?	Et quel sera le séjour préféré par Madame la duchesse ?

1. Toutes ces corrections inédites sont dues à l'obligeance de M. Pierre Brun.

De pareilles ratures ne valaient vraiment pas la peine d'être notées[1].

Cette impuissance de Stendhal à se raturer est une chose bien surprenante. On s'étonne de le voir si totalement dépourvu de sens critique ; car enfin, même dans le style sec, il y a un travail de concision, de condensation, de propriété, de relief, dont peut s'acquitter un écrivain ordinaire. Je pense plutôt que Stendhal s'est entêté, et que l'obligation de tout refaire l'a empêché de rien changer. Son effort n'a porté que sur le fond. Sa revision de la *Chartreuse* consiste à raccourcir les dialogues, abréger les chapitres, amplifier ou supprimer les descriptions.

Voici quelques exemples de ces suppressions : la *Chartreuse*, édit. Calmann-Lévy. 1 vol. P. 17, page interfoliée en face du chap. II, cette note : « Abrégeant contre ma sensation, j'ai ôté des choses utiles. » Nous mettons entre parenthèses, ce qu'il a ôté. P. 17, lig. 10 du chap. II... « Les prières de son missel (dont il pouvait rendre à peu près le sens à ses ouailles). » P. 18, ligne 9, il a biffé : « Par suite de sa pauvreté ». P. 18, les 13 dernières lignes. P. 26, ligne 2, il a biffé depuis « le peu d'enfant qui lui restait » jusqu'à la ligne 20, avec cette mention :

1. Stendhal a interfolié d'autres volumes à son usage. Le comte Primoli possède les *Mémoires d'un touriste*, 4 vol. avec pages blanches, remarques, annotations et anecdotes ; un exemplaire de *Rome, Naples et Florence* avec pages écrites, et un exemplaire de la *Vie de Napoléon* avec commentaires. L'auteur de la *Chartreuse* a jeté sur le papier des réflexions et des projets de nouvelles, mais, nous assure M. Primoli, il ne parvient pas, malgré ses efforts, à améliorer son style.

« L'abbé Planès utile, les idées de l'abbé Planès... »

Il amplifie certains passages, comme celui-ci. (P. 34, fin du ch. II) : « C'étaient les préliminaires de Waterloo. » Il ajoute : « C'était Waterloo. Notre jeune Milanais marchait, écoutant le silence, et les yeux fixés sur les arbres qui formaient l'horizon de la plaine, qui est immense à cet endroit. La profondeur de son émotion faisait voler son attention à des centaines de toises au-dessus de la prudence et du bon sens qu'un Normand de son âge eût tirés des plus petites circonstances. »

Quand on se reporte au texte de l'édition, on constate que ces modifications de fond n'ont pas beaucoup plus d'utilité que les corrections de forme. Mais l'œuvre péchant par la longueur, il a presque toujours raison d'abréger[1].

En suivant, d'ailleurs, le conseil de Balzac, Stendhal, il faut bien le dire, ne se faisait pas violence. Il était, à cet égard, très docile. Il montrait ses productions à ses amis, sollicitait leur opinion et les priait même d'annoter son texte. Il avait surtout confiance en son ami Crozet, à qui il soumettait ses ouvrages avant de les envoyer à l'imprimeur. « Je suis passionné pour ta critique, lui écrivait-il, tu me connais *intus et in cute*. Ne ménage rien, donne le mot le plus cruel à la plus cruelle nouvelle, comme dit notre ami Shakespeare. » Crozet, de son côté,

1. Les notes de *Lamiel*, publiées par M. Stryienski, sont, dans ce genre, significatives. Elles nous montrent les efforts de composition de Stendhal, ses incessantes retouches d'idées et de fond. Il a refait jusqu'à trois ou quatre fois le même chapitre.

dit à Colomb, en août 1842 : « Je suis peut-être le seul individu vivant avec lequel notre ami n'ait pas joué la comédie[1]. »

Mérimée dit la même chose : « Quelque dures, quelque injustes même que fussent les observations, jamais il ne s'en fâchait. Une de ses maximes était que quiconque fait le métier de mettre du noir sur du blanc, ne doit ni s'étonner, ni s'offenser, lorsqu'on lui dit qu'il est une bête. Cette maxime, il la pratiquait à la lettre, et de sa part, ce n'était pas indifférence réelle ni affectée. Les critiques le préoccupaient beaucoup; il les discutait vivement, mais sans aigreur et comme s'il se fût agi des ouvrages d'un auteur mort depuis plusieurs siècles[2]. »

III

Si les corrections de Stendhal ne nous enseignent pas comment il faut écrire, le style de ses ouvrages démontre surabondamment comment il ne faut pas écrire. Les inconvénients de sa méthode éclatent à chaque page. On voit là le beau résultat de ses théories. Jamais prosateur médiocre n'eut à sa disposition un plus pauvre vocabulaire. Les mêmes mots, les mêmes négligences reviennent sous sa plume. Il n'a peut-être pas une page qui soit tout à fait digne d'être imprimée.

1. Stryienski. Préface du livre de Cordier : *Comment a vécu Stendhal.*
2. Mérimée. Préface à la *Correspondance générale de Stendhal.*

Ouvrons, au hasard, son meilleur livre, la *Chartreuse :*

« Une fois cette faute commise, comment résister à ce jeune homme si aimable, si naturel, si tendre, qui *exposait* sa vie à des périls *affreux*, pour obtenir le simple bonheur de l'apercevoir d'une fenêtre à l'autre. Après cinq jours de combats *affreux*, entremêlés de *moment de mépris pour elle-même!* (*Chartreuse*, p. 309.)

Six lignes plus loin :

« S'il est encore à la forteresse, disait-elle, s'il *est exposé* à toutes les horreurs que la faction Raversi.... »

Cinq lignes plus bas :

« Bien plus : elle *s'exposa* à tous les commentaires. »

Vingt lignes plus bas :

« Tant que vous y êtes, j'ai des moments *affreux* et déraisonnables.... »

Neuf lignes plus loin :

« C'est pour me soustraire à cette *affreuse* douleur que je viens de m'abaisser.... »

Cette manie de répéter les mots les plus banals tient de la gageure. On le constate ligne à ligne :

« Combien le pauvre prisonnier, assis dans quelque *affreuse* chambre, serait consolé pourtant, s'il savait qu'il est aimé à ce point?... Quelle solitude *affreuse* que celle *dans laquelle* on l'a plongé. » (*Chartreuse*, p. 441.)

Ouvrons encore au hasard, p. 290 (*Chartreuse*) :

« Ainsi, chaque jour, elle sentait plus cruellement l'*affreux* malheur d'avoir une rivale. »

Et à la page en face :

« C'était donc le cœur agité du plus *affreux* remords.... »

Nous retrouvons, dans *Le Rouge et le Noir*, tous les « affreux » qui émaillent la *Chartreuse*.

Tantôt ils se dissimulent comme dans ce passage (*Rouge et Noir*, p. 109, t. Ier) :

« Mme de Rénal dans des remords *affreux*... quoique d'un *caractère* religieux... » et quelques lignes plus bas : « Les combats étaient d'autant plus *affreux*... Sa maladie prit bientôt un *caractère* grave.... »

Tantôt le mot revient à chaque paragraphe, comme à la page 66 :

« Tout à coup l'*affreuse* parole : adultère! lui apparut. »

Six lignes après :

« Ce moment fut *affreux*.... »

Douze lignes plus loin :

« Tantôt l'*affreuse* idée du crime.... »

Et, à la page en face, le mot vous attire encore :

« La femme de chambre étonnée du trouble *affreux*.... »

On ferait la même constatation pour la plupart de ses mots : *extrême*, amour extrême, désir extrême, etc....

« Il me sera donc impossible, répétait trop souvent l'âme *vulgaire* du général. » (*Chartreuse*, p. 238.)

Et à la page, en face :

« Cette démarche, tellement au-dessus des grâces

vulgaires, tenait à une profonde incurie, pour tout ce qui est *vulgaire....* »

Stendhal avait le don naturel de l'incorrection. Il écrit dans un des cahiers de son *Journal :*

« Me rappeler toujours les débats du procès Moreau, *où* le style *n'en* est pas élégant, *n'en* est pas correct, mais il est toujours parfaitement intelligible; on voit l'envie que celui qui parle a d'être compris. »

Son procédé ordinaire est le circuit maladroit, le contournement inexpérimenté, la phraséologie d'un débutant qui accumule l'expression banale. Les lignes suivantes résument son style :

« *Ce n'est pas* que, même *en n'étant pas* éloigné de Fabrice, son cœur *trouvât la perspective* du bonheur; elle le croyait aimé de la duchesse, et son âme était déchirée par une jalousie mortelle. Sans cesse elle songeait aux avantages de cette femme si généralement admirée. L'*extrême* réserve qu'elle s'imposait envers Fabrice, le langage des signes *dans lequel* elle l'avait confiné, de peur de tomber *dans* quelque ndiscrétion, *tout semblait se réunir pour lui ôter les moyens d'arriver à quelque éclaircissement sur sa manière d'être avec la duchesse.* » (I, p. 290.)

Ou encore :

« En recevant cette lettre, *dont*, il faut l'avouer, l'amitié l'irrita, Clélia fixa elle-même le jour de son mariage, *dont* les fêtes vinrent encore augmenter l'éclat *dont* brilla cet hiver la Cour de Parme. » (*Chartreuse*, 1 vol., p. 477.)

Les répétitions surtout abondent. Stendhal ne devait pas se relire. Elles pullulent à chaque page. On les rencontre presque à la même ligne :

« Le ciel, chargé de gros nuages, *promenés* par un vent très chaud, semblait annoncer une tempête. Les deux amies se *promenèrent* fort tard. » (*Le Rouge et le Noir*, p. 52.)

Il répète les auxiliaires à satiété. Il n'est pas choqué par des phrases comme celle-ci :

« Julien remarqua qu'il y *avait* sur l'autel des cierges qui *avaient* plus de quinze pieds de haut. » (*Le Rouge et le Noir*, p. 199.) Quand il était si simple de dire :

« Julien remarqua sur l'autel des cierges qui avaient plus de quinze pieds de haut. » Ou bien : « Julien remarqua qu'il y avait sur l'autel des cierges de quinze pieds de haut. »

Banalités, négligences et répétitions gâtent la partie raisonnée et psychologique de son œuvre, c'est-à-dire la partie où il est tout à fait admirable. Il y en a moins dans ses dialogues et ses descriptions, toujours sèches, mais vivantes.

IV

Citons textuellement une page au hasard. On va voir l'effet que font ces répétitions. Nous les soulignons.

« Ses actes d'adoration, ses *transports* à la vue de son amie, finirent par la rassurer *un peu* sur la diffé-

rence d'âge. Si elle eût possédé *un peu* de ce savoir-*vivre*, dont une femme de trente ans jouit depuis longtemps dans les pays plus civilisés, elle eût frémi pour la durée d'un amour qui ne semblait *vivre* que de surprise et de ravissement d'amour-propre. Dans ses moments d'oubli, d'ambition, Julien *admirait* avec *transport* jusqu'au chapeau, jusqu'aux robes de Mme de Rénal. Il ne pouvait se rassasier du plaisir de sentir leur parfum. Il ouvrait son armoire à glace et restait des heures entières *admirant* la beauté et l'arrangement de tout ce qu'il y *trouvait*. Son amie, appuyée sur lui le regardait ; lui regardait ces bijoux, ces chiffons, qui, la veille d'un mariage, emplissent une corbeille de noce. J'aurais pu épouser un tel homme! pensait quelquefois Mme de Rénal ; quelle âme de feu! Quelle vie ravissante avec lui!

« Pour Julien, jamais il ne s'était *trouvé* aussi près de ce terrible instrument de l'artillerie féminine. Il est impossible, se disait-il, qu'à Paris on ait quelque chose de plus beau! Alors, il ne *trouvait* point d'objection à son bonheur. Souvent la sincère *admiration*, et les *transports* de sa maîtresse lui faisaient oublier cette vaine théorie qui l'avait rendu si compassé et presque ridicule dans les premiers moments de cette liaison. Il eut des moments où, malgré ses moments d'hypocrisie, il *trouvait* une douceur *extrême* à avouer à cette grande dame qui *l'admirait* son ignorance d'une foule de petits usages.

« Le rang de sa maîtresse semblait l'élever au-

dessus de lui-même. Mme de Rénal, de son côté, *trouvait* la plus douce des voluptés morales à instruire ainsi, dans une foule de petites choses, ce jeune homme rempli de génie, et qui était regardé par tout le monde, comme devant un jour aller si loin. Même le sous-préfet et M. Valenod ne pouvaient s'empêcher de *l'admirer*. Ils lui en semblaient moins sots. Quant à Mme Derville, elle était bien loin d'avoir à exprimer les mêmes sentiments. Désespérée de ce qu'elle croyait deviner, et voyant que les sages avis devenaient odieux à une femme, qui à la lettre avait perdu la tête, elle quitta Vergy, sans donner une explication qu'on se garda de lui demander. Mme de Rénal en versa quelques larmes et bientôt il lui sembla que sa félicité redoublait. Par ce départ, elle se *trouvait* presque toute la journée tête à tête avec son amant.

« Julien se livrait d'autant plus à la douce société de son amie, que toutes les fois qu'il était trop longtemps seul avec lui-même, la fatale proposition de Fouqué venait encore l'agiter. Dans les premiers jours de cette vie nouvelle, il y eut des moments où lui, qui n'avait jamais aimé, qui n'avait jamais été aimé par personne, *trouvait* un si délicieux plaisir à être sincère, qu'il était, etc. » (*Le Rouge et le Noir*, I, p. 90.)

Voilà donc une page à peu près écrite avec les mots *admirer*, *admiration*, *transports* et *trouver*. Comment un homme qui, en fin de compte, savait écrire, pouvait-il livrer au public de telles pau-

vretés?[1] Ou il ne se relisait pas, ou il se moquait du style, ou il était vraiment impuissant à se corriger. Ce morceau a tout juste l'importance d'une première rédaction, et c'est sur ce texte que l'auteur aurait dû travailler. Il n'eût pas fallu beaucoup d'efforts pour découvrir des équivalents et des synonymes. Le premier venu peut enlever mot par mot ces répétitions :

Julien *admirait* avec transport jusqu'aux chapeaux....	Julien *contemplait* avec ravissement jusqu'aux chapeaux.
... *Admirant* la beauté et l'arrangement de tout ce qu'il *trouvait*.	*S'extasiant* sur la beauté et l'arrangement de tout ce qu'il touchait (ou de tout ce qu'il *découvrait*).
... jamais il ne s'était *trouvé* aussi près de ces terribles instruments de l'artillerie féminine...	... jamais il n'avait *regardé* de si près ces terribles instruments de l'artillerie féminine.
Alors il ne *trouvait* plus d'objection à son bonheur...	Alors il ne *voyait* plus d'objection à son bonheur.
Il *trouvait* une douceur extrême à avouer à cette grande dame...	Il *sentait*[2] une extrême douceur à avouer à cette grande dame.
Mme de Rénal, de son côté, *trouvait* la plus douce des voluptés à instruire ainsi dans une foule de petites choses...	Mme de Rénal, de son côté, *goûtait* (ou *savourait*, ou *éprouvait*) la plus douce des voluptés à instruire ainsi...
Même le sous-préfet et M. de Valenod ne pouvaient s'empêcher de l'*admirer*...	Même le sous-préfet et M. de Valenod ne pouvaient s'empêcher de *reconnaître sa supériorité*.
Par ce départ, elle se *trouvait* presque toute la journée tête à tête avec son amant...	Par ce départ elle *était* presque toute la journée tête à tête avec son amant (ou encore) :

1. George Sand estimait qu'il « écrivait mal et pourtant de manière à frapper et à intéresser le lecteur ». C'est-à-dire que ce qui frappe chez Stendhal, ce sont les petits faits vivants que nous racontent ses phrases. — « Il n'écrit pas, il rédige », dit M. Faguet. — « Ce n'est pas un écrivain, c'est un écriveur », ajoute M. Chuquet.

2. Il est vrai qu'il y a, 17 lignes plus haut : « Sentir leur parfum », facile à remplacer par : « Respirer leur parfum ».

... il *trouvait* un si délicieux plaisir à être sincère, qu'il était sur le point...

Ce départ la *laissait* toute la journée tête à tête avec son amant.

(Cette fois on ne risquait plus rien à maintenir le verbe trouver.)

V

Stendhal a donc très mal écrit et n'a pas soigné sa forme. Ce défaut soulève une grave question. Avec La Fontaine, Pascal, Boileau, Montesquieu, Buffon, Chateaubriand, nous admettons comme vérité absolue qu'une œuvre ne survit que par le style. Comment donc justifier la réputation de Stendhal? Notre littérature n'a peut-être pas deux exemples d'un pareil fait. Il s'explique, cependant. L'absence de style rebuta d'abord le public. Le livre *De l'amour* eut 17 acheteurs en dix-sept ans. Le premier éditeur qui lança l'œuvre de Stendhal ne put s'en tirer. Il fallut la forte maison Lévy pour réussir l'affaire. Stendhal, il est vrai, avait prédit qu'on le lirait en 1880 ; mais les motifs de sa prédiction ne prouvent pas tout à fait sa perspicacité. Il affirmait qu'on le lirait en 1880, parce qu'il était convaincu — il l'a répété cent fois — qu'à cette époque le style de Chateaubriand, le style bien écrit, aurait passé de mode, et que le public reviendrait au style de la *Chartreuse*, c'est-à-dire au style du *Code civil*. Or, c'est le contraire qui est arrivé. Le succès est allé constamment à ceux qui ont gardé l'effort d'écrire, les disciples de Rousseau, Chateau-

briand et Hugo : Flaubert, Leconte de Lisle, Maupassant, Hérédia, Daudet. Si l'on revient à Stendhal, ce n'est pas parce qu'on a adopté son style, c'est seulement parce qu'on le lui a pardonné. On s'est décidé à le lire. Le fond a fait passer la forme. Ce point était important à souligner.

En tout cas, quoi qu'en disent les Stendhalistes, un tel mépris de la forme sera toujours considéré comme un signe d'infériorité, j'allais dire d'indignité littéraire. L'exemple de Stendhal ne doit donc pas nous troubler. Continuons à rechercher la qualité des épithètes, le choix des métaphores, la propriété, la condensation, l'harmonie. La lecture même de Stendhal dissipera les doutes qu'il nous donne. Admettre sa théorie, ce serait nier tous les grands écrivains de notre langue.

Et qu'on ne nous accuse pas de méconnaître Stendhal. *Le Rouge et le Noir* est une œuvre impérissable. Peu de livres sont plus passionnants. Sa valeur ne perd rien à n'être pas dans le style. Elle est tout entière dans l'analyse détaillée, dans le démontage, ressort par ressort, des passions humaines. Stendhal a inauguré la documentation psychologique, l'analyse infinitésimale des motifs d'agir et des raisons de sentir. Il a exposé les contradictoires et infinis rouages qui constituent un état d'âme. Son génie consiste à avoir compris l'importance du « fait ». Notez sur un cahier les « faits » qui composent votre existence quotidienne, vous aurez peint votre caractère. Voilà ce qu'a vu Stendhal. Il ne cherchait que

les faits et n'aimait en littérature que les *Mémoires*. « Il n'y a d'originalité et de vérité, disait-il, que dans les détails. » C'est en ce sens qu'il a été vraiment chef d'école et qu'il a influencé tous les grands écrivains de son époque : Taine, historien des menus faits, Mérimée, si amoureux de vie personnelle, Balzac, son grand admirateur, le Flaubert de l'*Éducation sentimentale*, le Zola de l'*Assommoir*, Bourget, le romancier psychologue, nos historiens contemporains, Chuquet, entre autres, dans ses *Guerres de la Révolution*, et surtout Erckmann-Chatrian, qui mériterait à ce point de vue, une étude spéciale[1]. Enfin, Stendhal a créé Tolstoï. Interrogé l'an dernier par le *Figaro*, le grand écrivain russe confirmait cette filiation, que nous signalions, un des premiers, il y a dix ans, dans la *Nouvelle Revue*. Les caractères de Tolstoï sont des décompositions de faits, et toutes ses batailles sont issues du Waterloo de la *Chartreuse*. Taine a appelé Stendhal le plus grand psychologue du siècle. Le mot restera et suffit à la gloire d'un homme.

1. Relire le bataille de Waterloo qui ouvre *Le Rouge et le Noir*, l'arrivée au Café de Besançon (*Chartreuse*, ch. XXIV) et les amours de Clélia Conti. Une page de Stendhal bien faite, c'est la course de Frédéric Moreau à la recherche de Régimbart dans l'*Éducation sentimentale*. Toutes les descriptions de Flaubert, d'ailleurs, sont une trame de petits faits. — Pour l'influence de Stendhal sur Mérimée, voir le très bon livre de M. Augustin Filou, *Mérimée et ses amis* (p. 22, 93 et s.). M. Faguet signale chez Mérimée l'absence de « l'harmonie expressive et du pittoresque dans les mots ». (*Études sur le XIXe siècle*, p. 346.) « Mérimée, dit M. Augustin Filon, ne prenait pas au sérieux Stendhal comme écrivain. Comment demander des leçons de style à un homme qui se raturait et se recopiait non point pour corriger ses fautes, mais pour en ajouter de nouvelles? » (P. 24.) M. Jean Bourdeau a publié deux intéressants articles sur la descendance de Stendhal. (*Débats*, juillet 1902.)

MASSILLON

Un autre écrivain facile, mais qui est souvent celui-là grand écrivain, c'est Massillon. Il ne mit que six semaines à achever les dix sermons de son *Petit Carême*, et on s'en aperçoit à la lecture. Banalité, amplification, rhétorique, épithètes incolores, phrases toutes faites forment trop souvent le fond de style tant loué, dont nous donnerons de curieux exemples dans notre prochain volume. La fréquente médiocrité de sa prose n'a pas échappé à Sainte-Beuve[1]. L'abbé Maury, souvent léger dans ses renseignements, comme nous l'avons vu à propos de *Télémaque*, prétend qu'on trouva après la mort de Massillon douze rédactions de ses *Sermons* qu'il retouchait sans cesse! C'est une pure légende[2].

Ouvrez au hasard le *Petit Carême*, vous constaterez à chaque page les graves inconvénients du manque de travail.

Il est des âmes *paresseuses* et *indolentes*, qui *paraissent* se maintenir dans cet état d'équilibre et d'insensibilité qui n'offre *rien de vif* ni au monde ni à la *vertu* ; qui semblent également *éloignées* par leur caractère, et des ardeurs d'une *piété fidèle*, et des excès d'un *égarement* profane ; qui conservent au milieu des plaisirs du monde, un fond de retenue et de régularité qui annonce la *vertu*, et au milieu des devoirs de la religion, un fond de mollesse et de relâchement qui respire encore l'air et les maximes du monde : ce sont des cœurs *tranquilles* et

1. *Causeries du Lundi*, t. IX.
2. Maury, *Essai sur l'éloquence de la chaire*, p. 44.

paresseux, qui *ne sont vifs* sur rien, à qui l'*indolence* tient presque lieu de *vertu*; et qui, pour n'être pas à ce point de *piété* qui fait les âmes *fidèles*, n'en viennent pas pour cela à ce degré d'abandonnement qui fait les âmes *égarées* et criminelles.

Cette *paresse* de cœur ne nous défend que des crimes qui coûtent, ne nous *éloigne* que de certains *plaisirs* qu'il faudrait acheter au prix de notre *tranquillité*, et que l'amour du repos tout seul peut nous interdire. Elle ne nous laisse *vertueux* qu'aux yeux des hommes, lesquels confondent l'*indolence* qui craint l'embarras avec la *piété* qui fuit le vice.

(*Petit Carême*, III.)

Massillon a soigné ce morceau; il ne l'a pas corrigé. La pauvreté de cette diction frappera tout le monde. Les mêmes mots reviennent, monotones, inexpressifs, souvent synonymes: « *Paresseuses* et *indolentes*... *Tranquilles* et *paresseux*... *L'indolence* tient presque lieu... Cette *paresse* de cœur... Au prix de notre *tranquillité*... *L'indolence* qui craint l'embarras... — N'offre *rien* de *vif*... Qui ne sont *vifs* sur *rien*... — *Éloignées* par leur caractère... *Éloigne* de certains plaisirs... — Ni au monde ni à la *vertu*... Annonce encore la *vertu*... Tient presque lieu de *vertu*... Elle ne nous laisse *vertueux*... — *Égarement*... *Égarées*... — Ardeurs d'une *piété fidèle*... *Piété* qui fait les *fidèles*... *Piété* qui fuit le vice...

Ailleurs sur la mort du juste:

Quand on est arrivé au port, qu'il est doux de rappeler le *souvenir* des *orages et de la tempête!* Quand on est sorti vainqueur de la *course*, qu'on aime à retourner en esprit

sur ses pas, et à revoir les endroits de la carrière les plus marqués par les *travaux*, les obstacles, les *difficultés*, qui les ont rendus célèbres. Il me semble que le juste est alors comme un autre Moïse mourant sur la montagne sainte ; lequel avant d'*expirer*, tournant la tête du haut de ce lieu sacré, et jetant les yeux sur cette étendue de terres, de peuples, de royaumes, qu'il vient de parcourir et qu'il laisse derrière lui, y retrouve les périls innombrables auxquels il est échappé ; les combats de tant de nations vaincues, les fatigues du désert, les murmures et les calomnies de ses frères, les rochers brisés, les *difficultés* des chemins surmontées, les dangers de l'Égypte *évités*, les eaux de la mer Rouge franchies, la faim, la soif, la lassitude combattues ; et touchant enfin au *terme heureux* de tant de *travaux*, et saluant enfin de loin cette patrie promise à ses pères, il chante un cantique d'actions de grâces ; meurt transporté, et par le *souvenir* de tant de dangers *évités*, et par la vue du lieu du repos que le Seigneur lui montre de loin ; et regarde la montagne sainte où il va *expirer*, comme la récompense de ses *travaux*, et le *terme heureux* de sa course.

(*Avent.*)

Tout ceci n'est qu'un piétinement d'idées, un délayage énumératif, qui finit par la répétition des mêmes mots. L'auteur ne se contente plus des termes identiques : « le *souvenir* des *orages* et de la *tempête* », il reprend les expressions et les images : « Le *souvenir* de tant de *dangers évités*... Les *dangers* de l'Égypte *évités*... Marqués par les *travaux*... Récompense de ses *travaux*... *Terme heureux* de tant de *travaux*... *Terme heureux* de sa *course*... Vainqueur de la *course*... Les obstacles, les *difficultés*... Les *difficultés* du chemin.... »

Voici encore un exemple où Massillon s'embarrasse et piétine dans les mêmes idées, presque dans les mêmes mots.

On marque au pilote des routes certaines sur la vaste *étendue* de l'océan ; et on apprend au philosophe à s'humilier sous la majesté *immense* de l'auteur de l'univers. Nos flottes, aidées de ces secours, nous apportaient tous les ans, comme celles de Salomon, les *richesses* du nouveau monde. Hélas ! ces nations insulaires si simples nous envoyaient leur or et leur argent, et nous leur portions peut-être en échange, au lieu de la foi, nos déréglements et nos vices.

Le commerce, si *étendu* au dehors, fut facilité au-dedans par des ouvrages dignes de la grandeur des Romains. Des rivières, malgré les terres et les collines qui les *séparoient*, virent réunir leurs eaux, et porter au pied des murs de la capitale le tribut et les *richesses* diverses de chaque province. Les deux mers, qui entourent et qui *enrichissent* ce vaste royaume, se donnèrent, pour ainsi dire, la main ; et un canal miraculeux, par la hardiesse et les travaux incompréhensibles de l'entreprise, rapprocha ce que la nature avait *séparé* par des espaces *immenses*.

(*Oraison funèbre de Louis XIV.*)

Quoique professeur de rhétorique dans plusieurs établissements de l'Oratoire, Massillon n'était pas difficile pour lui-même. M. Faguet a raison de dire : « Le caractère distinctif de ce style, qu'il serait très dangereux d'imiter est l'abondance facile des images brillantes exprimant la même idée [1]. »

1. E. Faguet, *Histoire de la littérature française*, t. II, p. 148. — M. Brunetière a finement analysé les procédés de style de Massillon. — Il existe sur Massillon un livre de remarques curieuses au point de

A chaque instant on lit des phrases obscures, tourmentées, qui n'ont pas été *clarifiées*, comme celles-ci :

L'affaire principale étant d'arriver au terme heureux, il serait insensé de ne donner la préférence au sentier qu'on choisit que par ce qu'il peut offrir de plus brillant et de plus agréable, plutôt que par les secours et les facilités que nous y trouverons de fournir heureusement la carrière!!...

L'usage et les réflexions qui enveloppent l'âme, et font qu'elle ne se montre plus que par règle, et changent en art le commerce de la société, aidèrent la droiture et la candeur de la sienne!!...

Ou ce genre de répétitions :

Je sais jusqu'où l'amour de l'élévation peut pousser les hommes, et quels abus ils sont capables de faire de la religion pour arriver à leurs fins; mais du *moins* vous obligez le vice de se cacher, du *moins* vous lui ôtez l'éclat et la sécurité qui le répand et le communique, vous conservez du *moins* l'extérieur de la religion parmi les peuples, vous multipliez du *moins* les exemples de la piété parmi les fidèles ; et, s'il n'y a pas *moins* de déréglement, les scandales *du moins* sont plus rares.

(*Sur les vices et vertus des Grands.*)

Ces défauts n'étaient sans doute pas sensibles à l'audition. Ils s'accusent à la lecture. C'est par centaines qu'on pourrait citer de pareils exemples. Évidemment Massillon ne travaillait pas. Mais, comme il est, malgré tout, grand écrivain, il surveille natu-

vue de la correction grammaticale. C'est le commentaire du chevalier Croft, 1 vol. in-8, Paris, 1815. Voir aussi ce que dit Sainte-Beuve d'un certain exemplaire annoté du *Petit Carême*.

rellement son style, et à chaque instant il a des pages de la plus sincère, de la plus haute éloquence. Peu d'orateurs, Bossuet excepté, furent aussi souvent sublimes. Nos citations, répétons-le une fois pour toutes, ne sont pas faites pour dénigrer des talents, mais pour y chercher des exemples d'enseignement pratique.

CHAPITRE XIV

LE MANQUE DE TRAVAIL — GEORGE SAND ET THÉOPHILE GAUTIER

La facilité de George Sand. — Le manque de travail dans la prose de George Sand. — Théophile Gautier professeur de style. — La prose facile. — Louis Veuillot et Théophile Gautier. — Les improvisateurs : Mme de Staël, Fontenelle, Lamartine, Alexandre Dumas, etc.

Le travail littéraire dans George Sand est à peu près nul. On ne peut pas dire qu'il ne paraît pas. Il n'y est pas. Elle est un superbe exemple de facilité limpide. Elle avait le don de l'épanchement indéfini. Son style, d'une pureté continue, droit, classique, toujours égal, de tradition éminemment française, a toutes les qualités d'élocution et de tenue générales : élégance, goût, variété, flexibilité; mais n'y cherchez pas ce que peut y ajouter le travail; point de plasticité, pas de saillie, point de couleur, aucune création de mots, rien de pittoresque. C'est un fleuve toujours coulant qui n'a qu'une qualité : la transparence. En ce sens seulement on peut dire

qu'elle était née écrivain. Son talent lui vint de bonne heure, tout formé, irrévocablement parfait. Elle-même nous a dit comment elle se découvrit cette faculté :

Je reconnus que j'écrivais vite, facilement, longtemps, sans fatigue ; que mes idées, engourdies dans mon cerveau, s'éveillaient et s'enchaînaient, par la déduction, au courant de la plume ; que, dans ma vie de recueillement, j'avais beaucoup observé et assez bien compris les caractères que le hasard avait fait passer devant moi, et que, par conséquent, je connaissais assez la nature humaine pour la dépeindre.

Dès qu'elle commença à écrire, elle ne s'arrêta plus et ne progressa plus. Elle fit des romans avec la ponctualité tranquille d'un employé alignant des bordereaux. Son cerveau, toujours en gestation, ne connut ni stérilité ni lassitude. Étrangère au tourment du style, elle ne s'est presque jamais donné la peine de corriger une page. On l'a vue terminer un roman, signer, prendre du papier et, séance tenante, en commencer un autre. Pendant quarante ans, elle publia, en moyenne, deux volumes par an, sans compter les nouvelles, articles, pièces de théâtre et six volumes de correspondance [1]. Elle s'est comparée à « une eau de source qui court sans trop savoir ce qu'elle pourra refléter ». Les lettres qu'elle échangea,

1. Voir la belle étude de M. Faguet dans ses *Études sur le XIXe siècle;* l'ouvrage consciencieux de Caro, *George Sand;* pour la partie philosophique et morale, les *Études* de M. d'Haussonville ; et, pour ses dons d'artiste, le petit volume de Marillier : *La Sensibilité et l'Imagination chez George Sand,* et la brochure d'Aug. Devaux.

vers la fin de sa vie, avec Flaubert sont, à cet égard, bien curieuses. Flaubert enviait cette abondance satisfaite. George Sand ne comprenait pas cette soif de perfection. Le labeur du style lui semblait duperie. En revanche, elle entrevit clairement que l'excès d'application poussait Flaubert vers la sécheresse, et elle regretta qu'il n'eût pas le courage de se détendre et d'ouvrir sa source d'inspiration.

Au fond, disait-elle à Flaubert, tu lis, tu creuses, tu travailles plus que moi et qu'une foule d'autres. Tu es plus riche cent fois que nous tous; tu es riche et tu cries comme un pauvre. Faites la charité à un gueux qui a de l'or plein sa paillasse, mais qui ne veut se nourrir que de phrases bien faites et de mots choisis.... Mais, bêta, fouille dans ta paillasse et mange ton or. Nourris-toi des idées et des sentiments amassés dans ta tête et dans ton cœur; les mots et les phrases, la forme, dont tu fais tant de cas, sortira toute seule de ta digestion. Tu la considères comme un but, elle n'est qu'un effet.... La suprême impartialité est une chose antihumaine; un roman doit-être humain avant tout. S'il ne l'est pas, on ne lui sait pas gré d'être bien écrit, bien composé et bien observé dans le détail. La qualité essentielle lui manque : l'intérêt.

Elle avait raison; mais l'effort de Flaubert aurait dû moins l'étonner. Elle était trop instruite pour croire que l'auteur de *Salammbô* était le premier à travailler sa prose.

George Sand eut le don de la littérature; elle en ignora toujours le métier. Elle obéit à l'inspiration; elle n'en fit pas un art. Elle ne connut ni la science ni les secrets, ni les procédés, ni, par conséquent,

la difficulté du style. Matériaux mis à part, elle eût écrit l'*Esprit des Lois* d'un seul jet [1].

*
* *

Il serait intéressant d'étudier les défauts que l'absence de travail a produits dans l'œuvre de George Sand, et d'examiner de près les raisons qui altèrent la valeur d'une si pure prose. Les répétitions de mots y abondent, pêle-mêle avec les auxiliaires *avoir* et *être*, seuls verbes qu'elle emploie parfois dans de longs paragraphes. A chaque instant, on lit des phrases de ce genre :

Était-ce dédain, *était-ce* courage? Montgenays se le *demandait* avec anxiété. Quelques-uns se persuadaient qu'il *était* aimé en secret, et lui *demandaient* compte, à lui, de son indifférence apparente. Trop adroit pour se laisser pénétrer, Montgenays répondait que le respect enchaînerait toujours en lui la pensée d'être autre chose qu'un ami et un frère. On redisait ces paroles à Laurence et on lui *demandait* si sa fierté ne dispenserait jamais....

(*Pauline*, p. 251.)

1. Voir, sur sa façon de travailler, les détails que donne Émile Zola dans sa très sérieuse étude des *Romanciers naturalistes*, p. 216. M. Vladimir Karénine a publié le spécimen d'une page manuscrite de Mme Sand. A peine a-t-elle remplacé trois ou quatre mots par des équivalents : « Un pas *mesuré* » au lieu de : « un pas *égal et cadencé*. » « Les phalènes *dansaient* » au lieu de : « *venaient danser* » ; « *aux premiers accords* de l'instrument » au lieu de : « *aux premiers sons* de l'instrument ». (Karénine, *George Sand, sa vie et ses œuvres*, 2 vol.) — « J'en suis arrivée, disait-elle, à travailler sans être malade, treize heures de suite ; mais, en moyenne, sept ou huit heures par jour, bonne ou mauvaise soit la besogne. » (*Corresp.*, t. I, p. 262.) Elle écrivait presque un volume par jour. « Supposez, a dit un de ses familiers, que vous ayez un robinet ouvert chez vous. On entre, on vous interrompt, vous le fermez. Les visiteurs une fois partis, vous n'avez qu'à le rouvrir. » Elle prenait la plume sans avoir de sens arrêté. « Ça s'arrange comme ça peut, a-t-elle dit. » (Perrens, *La Litt. fr. au XIXe siècle*, p. 285.)

Ou encore, même page :

Pendant ces trois ans, le temps *avait* marché et l'occasion de risquer une tentative ne *s'était* pas présentée. Le talent de Laurence *était* devenu incontestable, sa célébrité *avait* grandi, son existence *était* assurée, et, ce qu'il y *avait* de plus remarquable, son cœur ne *s'était* point donné.

Ce style a beau être harmonieux et juste, le manque d'expressions créées le rend monotone. Et la preuve qu'il est monotone, c'est qu'il n'y a pas moyen, intérêt à part, de le relire pour lui-même. Il est fait pour n'être lu qu'une fois. Toujours élégant et abstrait, sauf d'assez larges descriptions de nature, il se compose uniquement d'expressions prévues, tirées du vocabulaire banal.

Qu'on relise cette page :

La nouvelle apparition qu'elle fit à Saint-Front fut un triomphe bien supérieur au premier. Elle fut obligée de se défendre des *hommages importuns* que chacun *aspirait à lui rendre*, et la préférence exclusive qu'elle montrait à Pauline *excita mille jalousies* dont Pauline put s'enorgueillir.

Au bout de quelques heures d'entretien, Laurence vit qu'un *scrupule de délicatesse* empêchait Pauline *d'accepter* ses bienfaits. Laurence ne comprit pas trop cet excès de fierté, qui craint *d'accepter* le *poids de la reconnaissance ;* mais elle le respecta et se fit *humble jusqu'à la prière*, jusqu'aux larmes, pour *vaincre cet orgueil* de la pauvreté, qui serait la plus laide chose du monde, si tant d'insolences protectrices n'étaient là pour la justifier.

Pauline, (p. 241.)

Et ceci :

Elle s'efforça de répondre à ses questions par d'autres questions ; elle voulut lui faire dire les joies intimes de sa vie évangélique, et tourner toute l'exaltation de leur entretien vers cette *poésie du devoir* qui lui semblait *devoir être le partage* d'une *âme pieuse et résignée*. Mais Pauline ne répondit que par des réticences. Dans leur premier entretien de la matinée, elle *avait* épuisé tout ce que sa vertu *avait* d'orgueil et de finesse *pour dissimuler sa souffrance*. Le soir, elle ne songeait déjà plus à son rôle. La soif qu'elle éprouvait de vivre et de s'épanouir, comme une *fleur* longtemps *privée d'air et de soleil*, devenait de plus en plus ardente. Elle l'emporta et força Laurence à *s'abandonner au plaisir*, le plus grand qu'elle connût, celui *d'épancher son âme* avec confiance et naïveté. Laurence aimait son art, non seulement pour lui-même, mais aussi en raison de la liberté et de l'*élévation d'esprit* et d'habitudes qu'il *lui avait procurées*. Elle s'honorait de nobles amitiés. Elle avait connu aussi des *affections passionnées*, et, quoiqu'elle eût la délicatesse de n'en point parler à Pauline, la *présence de ces souvenirs* encore palpitants donnait, à son *éloquence naturelle*, une *énergie pleine de charme* et d'entraînement.

Évidemment, cela est fort bien écrit ; mais ce n'est pas ainsi qu'eût écrit un artiste connaissant la valeur du travail. Ces phrases irréprochables révèlent le don général du style ; mais, en y regardant de près, on s'aperçoit que le fond de cette prose, c'est l'expression banale et clichée : « *Hommages importuns... aspirait à lui rendre... préférence qu'elle montrait... exciter la jalousie... un scrupule de délicatesse... accepter ses bienfaits... excès de fierté... poids de la*

reconnaissance... vaincre l'orgueil... poésie du devoir... être le partage... âme pieuse et résignée... dissimuler sa souffrance... fleur privée d'air et de soleil... s'abandonner au plaisir... épancher son âme... élévation d'esprit... éloquence naturelle, énergie pleine de charme... »

Ceci est tout simplement le style psychologique professionnel, qui a servi et sert encore à tant de romanciers distingués. L'exécution nous captive, parce qu'elle est droite, pure, limpide, classique; mais la phraséologie est la même, et c'est avec cette perpétuelle phraséologie que sont écrits tous les romans de George Sand, sans exception. C'est avec cette trame qu'elle tisse son merveilleux style. Elle a tellement de talent, qu'on ne le remarque pas à la première lecture. Quand on relit, cela saute aux yeux. Cette infériorité tient uniquement au manque de travail. Le travail seul fait la résistance et l'originalité.

THÉOPHILE GAUTIER

Théophile Gautier a énormément écrit et personne n'a moins corrigé ses phrases. Il fut l'esclave inconsolable du labeur forcé. Son feuilleton dramatique, auquel il s'attela pour gagner sa vie, représente près de 300 volumes, gigantesque besogne qui n'étouffa pas son robuste talent, mais l'empêcha de publier les belles œuvres qu'il rêvait.

Indifférent au travail d'expression, Gautier eut cependant des théories littéraires qui confirment singulièrement nos principes sur l'enseignement du style. Le magnifique improvisateur du *Capitaine Fracasse* avait sur l'art d'écrire l'opinion d'un homme acharné à tâtonner, à recommencer et à refaire. Dédaigneux de l'effort, il en comprit toujours la nécessité. Il déclarait que « la poésie est un art qui s'apprend, qui a ses méthodes, ses formules, ses arcanes, son contre-point et son travail harmonique ». L'inspiration, disait-il, consiste « à s'asseoir à son bureau et à prendre la plume ». Autrement dit, l'inspiration c'était le labeur, la volonté, la patience, — presque le mot de Buffon. Cette conviction était si sincère, que Gautier rêvait de fonder une école de littérature. Il le dit en propres termes :

Je m'entourerai de jeunes gens et je les initierai aux secrets de la forme et aux mystères de l'art. Ces mystères existent, et vous imaginez trop, vous autres, que l'on naît avec la science infuse. Tout s'apprend en ce monde et *l'art comme le reste*. En résumé, qu'est-ce que l'art? Une science aussi, la science du charme et de la beauté. Je convertirai mon salon en atelier de littérature et je formerai des élèves [1]. — Est-ce que vous croyez qu'il y aurait en France une école de style comparable à celle que je tiendrais ici, chez moi, au milieu de mes Ingres, de mes Delacroix, et de mes Rousseau? En un an j'aurais fait le vide à la Sorbonne, et l'herbe pousserait au Collège de France. Les peintres mettent au bas de leur nom : élève de Gérôme ou de Cabanel ; pourquoi les poètes, ne

1. Emile Bergerat, *Théophile Gautier*, p. 77.

seraient-ils pas, eux aussi, élèves de Victor Hugo ou de Théophile Gautier ? Je ne demande qu'une table et un tapis vert, quelques encriers et des plâtres, pour doter mon pays d'une génération de bons écrivains, romanciers, critiques, dramaturges et polémistes de premier ordre [1] ».

Si ce rêve eût été réalisable, ajoute Zola, « quelle triste génération auraient faite ces élèves, apportant tous le même procédé de style, ayant la religion des mêmes épithètes ! »

Cette crainte est-elle bien fondée? Le style, ne l'oublions pas, est officiellement enseigné dans nos lycées par des professeurs qui ne sont pas tous de bons écrivains. Serait-il plus déraisonnable de le faire enseigner par un écrivain véritable? « Une telle école, dit-on, n'engendrerait que de serviles imitateurs. » Est-ce bien sûr? D'abord l'imitation est un excellent exercice. « Qui n'a pas commencé par imiter ne sera jamais original », a dit Gautier lui-même, après toute l'école classique [2]. Les adversaires de la formation littéraire accordent trop peu d'importance à la *personnalité*. Chaque élève a pourtant la sienne. Or, c'est la personnalité qui est tout; la culture est indifférente. « Je crains l'homme d'un seul livre », dit un ancien proverbe. Celui qui lirait exclusivement l'*Iliade* serait-il condamné à n'écrire que de mauvais poèmes? Évidemment non. Il pourrait fort bien, au contraire, s'assimiler la vie, la force, l'observation, le trait, le don de l'image, le

1. E. Zola, *Documents littéraires*, p. 139.
2. Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, p. 72.

relief, la description, — à moins qu'il ne s'assimilât rien du tout, ce qui est encore possible, s'il n'a pas la vocation. Mais s'il a la vocation, et nous partons de cette hypothèse, ces qualités passeront en lui; il en fera sa nourriture, et sa personnalité ne s'en épanouira que plus librement. Or, je le demande, pourquoi l'enseignement d'un véritable écrivain ne produirait-il pas d'aussi bons résultats que la lecture d'un excellent livre?

On oublie trop que l'art d'écrire contient des secrets, des procédés, des règles, des points de vue à suggérer, une tournure d'esprit à prendre, une façon de sentir, dont les débutants ne s'avisent pas et qu'on peut leur révéler, parce que ces choses *conviennent à toutes les langues*, *à tous les styles*, *à tous les tempéraments*. Un bon écrivain n'est pas seulement un homme qui produit; il connaît son métier, il possède ses auteurs, il peut même déconseiller sa propre méthode à ceux qui l'exagèrent, proposer d'autres moules que les siens, et surtout, et c'est là le grand point, il peut ouvrir les yeux à ceux qui ne demandent qu'à voir clair. Donc, tant qu'il existera des Cours de littérature faits par des écrivains médiocres, je croirais, comme Gautier, à l'efficacité d'un Cours professé par un écrivain supérieur. Les écrivains supérieurs n'ayant pas laissé de leçons, on nous excusera, du moins, d'avoir cherché dans leurs corrections manuscrites une démonstration vivante qui remplace leurs préceptes.

Il est remarquable que ces idées soient restées

chez Théophile Gautier à l'état théorique. Non seulement il ne les réalisa pas, mais son œuvre, ses habitudes, sa façon de rédiger semblent démentir cette belle idée qu'il se faisait du travail. L'auteur du *Capitaine Fracasse* griffonnait ses phrases sans préparation, sans peine, au hasard de la plume, partout où il se trouvait. On ne saurait écrire plus brillamment ni plus vite. Nous avons là-dessus de jolis détails[1]. Rien n'interrompait sa verve, ni les conversations, ni le bruit, ni les visites. Il reprenait tranquillement sa besogne au point où il l'avait laissée. Il crayonnait même dans la rue, au milieu des passants et des voitures. Son volume *Italia* fut composé dans le vacarme d'un atelier d'imprimerie, à mesure que le prote emportait les pages[2]. Il avait beau déclarer que le style était affaire de travail, il raillait Guès de Balzac et Malherbe; il affirmait que l'abondance caractérise les grands écrivains, et il méprisait ce labeur minutieux qui consiste « à rester fort longtemps pour faire peu de chose »[3]. Cette contradiction est frappante. On se demande ce que dut penser l'auteur d'*Émaux et Camées* en voyant les splendides résultats de cette méthode appliquée par son ami Flaubert, qu'il admirait sincèrement, et qui, en somme, est resté, lui aussi, « très longtemps pour faire peu de chose ».

Les manuscrits de Gautier sont à peu près sans

1. Voir les *Souvenirs* de du Camp et le *Théophile Gautier* de M. Bergerat, p. 10.
2. Maxime du Camp, *Théophile Gautier*, 1 vol., p. 137.
3. C'est son mot. Voir les *Grotesques. Étude sur Scudéry*.

ratures [1]. L'écriture en est petite, ferme et nette. Il fut certainement un des prosateurs les mieux doués qui aient jamais paru. Il avait le génie créateur des mots, le don de la couleur étincelante, le sens magnifique de la vie et du pittoresque, et Chasles l'appelait très justement le Paul Véronèse du Romantisme [2]. Gautier se fiait tellement à son inspiration, qu'il prétendait commencer ses phrases sans savoir comment il les finirait. « Quand on connait son métier, disait-il, elles retombent toujours sur leurs pieds. » Méry lui-même n'eut pas plus de verve, et Louis de Cormenin atteignit seul cette déconcertante fécondité. Aussi Gautier lui confiait-il volontiers la rédaction de quelques-uns de ses feuilletons. Cormenin les achevait en deux heures, et le maître le complimentait en disant : « Tu as fait du bon Théo aujourd'hui. » Cormenin n'hésitait qu'aux premières lignes. Une fois parti, il ne s'arrêtait plus. « Je suis comme les siphons, disait-il, j'ai besoin d'être amorcé. » [3]

Cette facilité, qu'il louait chez ses disciples, fut la force et la faiblesse du bon Théo. Les plus belles qualités ne dispensent pas du travail. Le style de Gautier est un éblouissant feu d'artifice, une foudroyante virtuosité, la fantaisie descriptive la plus

1. « Remarque, disait-il à sa fille : pas de ratures.... Au bout de ma plume la phrase arrive retouchée déjà, choisie et définitive : c'est dans ma cervelle que les ratures sont faites. » (Mme Judith Gautier. *Le second rang du Collier.*)

2. Voir le curieux portrait des *Mémoires* de Ph. Chasles.

3. Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, II, p. 428. Louis de Cormenin remplaça Gautier pendant plusieurs mois. (*L'Orient*, I, p. 87.)

vagabonde, la plus échevelée, la plus rutilante. Il est l'ancêtre direct de Barbey d'Aurevilly, de Paul de Saint-Victor et même des de Goncourt. Mais, en étudiant cette prose, on s'aperçoit qu'elle est, comme toute improvisation, plus brillante que solide, et qu'elle a plus d'éclat que de résistance. Aussi une grande partie des œuvres de Gautier est-elle en danger de périr. On lui reproche des abus d'épithètes, sa syntaxe désordonnée, l'efflorescence et la surcharge de ses descriptions. Voici un passage critiqué par Louis Veuillot. Il s'agit du portrait de Henri Heine.

C'était, dit Gautier, un bel homme de trente-cinq ou trente-six ans, *ayant* les apparences d'une santé robuste ; on eût dit un Apollon germanique, à voir son haut front *blanc*, pur comme une table de marbre, qu'ombrageaient *d'abondantes masses de cheveux blonds*. Ses yeux *bleus* pétillaient de lumière et d'inspiration ; ses joues rondes, pleines, d'un *contour élégant*, n'étaient pas *plombées* par la *lividité* romantique à la mode de cette époque. Au contraire, les *roses* vermeilles s'y épanouissaient classiquement ; une légère courbure hébraïque dérangeait, sans en altérer la pureté, *l'intention qu'avait eue son nez d'être grec*, ses lèvres harmonieuses gardaient au repos une expression charmante ; mais, lorsqu'il parlait, de leur arc *rouge jaillissaient en sifflant des flèches aiguës et barbelées, des dards sarcastiques* ne *manquant* jamais leur but ; car jamais personne ne fut plus cruel pour la sottise ; au sourire divin du musagète, succédait le ricanement du satyre.

Louis Veuillot, très puriste, souligne ainsi ce morceau :

Je ne saurais m'abstenir de faire remarquer « dans l'intérêt des jeunes gens » comme disait le musagète Voltaire, que M. Gautier, autre musagète, nous fournit ici un parfait exemple du mal écrire. Non pas que cela soit précisément incorrect, malgré la tournure odieuse et même répréhensible des deux participes *ayant* et ne *manquant*, massifs à faire suer. Mais, sans compter le je ne sais quoi de répugnant qu'offre la description d'un homme poussée à ce point et traitée avec ce soin, jusqu'à parler de son nez grec et de ses joues rondes, comme s'il s'agissait d'une femme, que d'incongruités! Évitez, jeunes gens, ces *à voir*, ces *au contraire*, et toutes ces surcharges qui donnent à la phrase une figure de coche ensablé. Évitez ces épithètes accrochées partout : c'est un goût sauvage de porter des pendeloques jusque dans les narines. Évitez ces adverbes qui font *plouf*, encore que tel bruit vous semble beau. Évitez les « abondantes masses de cheveux », car c'est un pléonasme. Des touffes peuvent être maigres, des masses sont toujours touffues, c'est-à-dire abondantes ; et le pléonasme dans le style est signe d'un esprit qui n'a pas le mot, comme la multitude des paroles en affaires est signe d'un homme qui n'a pas le sou. Et enfin, jeunes gens ! sur toute chose gardez-vous de croire que la plume est faite pour peindre avec des couleurs, et que l'écrivain coloriste est celui qui prend la palette à la place de l'encrier. L'écrivain peint à l'encre et dédaigne tout autre procédé. Voilà, en dix lignes, du *blanc*, du *bleu*, du *blond*, du *non plombé*, du *non livide*, du *rose*, du *vermeil*, et du *rouge* ! Avec toute cette dépense, l'auteur réussit à me donner très bien l'idée d'une grosse poupée allemande ; c'est ainsi que l'on peint à Nuremberg ou encore à Épinal, et je crois que Henri Heine, déposant « le sourire divin du musagète » eût été « cruel » pour cette mise en couleur.

Cette critique est juste. Nous la citons parce

qu'elle résume les défauts généraux de Gautier, chaque fois qu'il cède à sa verve descriptive, car il est surtout descriptif et de ceux qui méritèrent le reproche de Sainte-Beuve : « Ils font du Delille flamboyant ».

La fin du morceau n'est pas meilleure :

Les amis de Heine devraient se réjouir de ce que cette atroce torture soit terminée enfin, et que le bourreau invisible ait donné le coup de grâce au pauvre supplicié. Mais *penser que* de ce cerveau lumineux pétri de rayons et d'idées, d'où les images sortaient en bourdonnant comme des abeilles d'or, il ne reste plus aujourd'hui qu'un peu de pulpe grisâtre, *est* une douleur qu'on n'accepte pas sans révolte. C'est vrai, il était cloué vivant dans sa bière ; mais, en approchant l'oreille, on entendait la poésie chanter sous le drap noir. Quel deuil de voir un de ces microcosmes plus vastes que l'univers et contenus par l'étroite voûte d'un *crâne*, *brisé*, perdu, anéanti ! Quelles lentes combinaisons il faudra à la nature pour former une tête pareille !

Ceci est du style de journal. « *Penser... est* une douleur », est une tournure au moins bizarre, et ce *penser* est bien loin de : *est une douleur*. L'avant-dernière phrase contient une amphibologie insupportable. « Brisé, perdu, anéanti » se rapportent indéniablement à « crâne », tandis que, dans l'idée de Gautier, il se rapportent à : « un de ces microcosmes ».

Ce ne sont là ni des chicanes ni des exceptions. Ces négligences fourmillent dans ce style, parce qu'il n'est pas travaillé. L'auteur du *Capitaine Fra-*

casse n'a pas su discipliner ses qualités, ni condenser en lingot le trésor qu'il éparpille en menue monnaie devant nos yeux éblouis. Ce grand artiste eut à sa disposition le plus étonnant des vocabulaires, coloré, matériel, technique, éblouissant, disparate, fatigant et désordonné. « Celui, disait-il, qu'une pensée, fût-ce la plus complexe, une vision, fût-ce la plus apocalyptique, surprend sans mots pour la réaliser, n'est pas un écrivain. » Il a, quant à lui, réalisé spontanément tout ce qu'il a senti, tout ce qu'il a imaginé. C'est pour cela qu'il est vraiment écrivain. Ce qui lui a manqué, en somme, c'est le don du travail, le travail, qui corrige, châtie, émonde, édifie pour la postérité, — le travail vivifiant, né de l'inspiration, âme fécondante du style.

LES IMPROVISATEURS

Mme de Staël.

Parmi les écrivains qui ont peu retouché leur style, nous avons signalé les plus illustres, ceux qui improvisèrent, comme Gautier et George Sand, ou ceux qui ont simplement dicté comme le P. Gratry.

Mme de Staël employait les deux procédés. Elle notait d'abord sur des bouts de papier les idées qui lui venaient. Elle recopiait ensuite ce premier brouillon, qu'elle donnait à son secrétaire, et c'est sur cette copie qu'elle travaillait. Elle en causait avec ses amis, discutait et consignait leurs appré-

ciations. Son œuvre se faisait ainsi par la causerie. Sismondi affirme qu'elle corrigeait peu.

« Elle rédigeait un chapitre tous les matins, nous dit Chênedollé à propos du livre : *De la littérature*. Elle mettait sur le tapis, à dîner ou le soir, dans le salon, l'argument du chapitre qu'elle voulait traiter, vous provoquait à parler sur ce texte-là, le parlait elle-même dans une rapide improvisation, et le lendemain le chapitre était écrit. C'est ainsi que presque tout le livre a été fait.... Ses improvisations étaient beaucoup plus brillantes que ses chapitres écrits; ce ne sont que d'éclatants brouillons qui demandent à se changer en livres. »

Le talent de Mme de Staël étincelait dans la conversation. Rien ne valait l'ardeur de sa parole. Avide de savoir, rapide à s'assimiler, elle lisait les livres comme elle parcourait l'Allemagne, allant aux gens célèbres, les interrogeant, les déconcertant, leur empruntant à tous quelque chose.

Fontenelle.

Un des hommes qui ont eu le moins de peine à écrire agréablement c'est, sans contredit, au siècle dernier, Fontenelle. Certes, le loisir de corriger ses ouvrages ne manqua pas : il vécut cent ans. Mais il aimait mieux méditer son sujet et attendre l'inspiration. Par exemple, quand il tenait la plume, il la tenait longtemps. Il ne faisait qu'un brouillon et

raturait peu. Sa production restait de premier jet. « On y rencontre des négligences, dit l'abbé Trublet [1], mais aucune de celles qui rendent une phrase louche, embarrassée, obscure. Le style de M. de Fontenelle n'est pas un style léché, compassé : il n'arrange pas au cordeau chaque mot, mais il ne manque presque jamais le mot propre. »

Lamartine.

Lamartine passe de nos jours pour avoir écrit sans difficulté. En ne cherchant ni la pensée ni la forme, il aurait atteint la plus belle inspiration poétique qui se soit vue depuis des siècles. Il a mis lui-même quelque coquetterie à nous apprendre le peu de temps que lui coûtèrent ses vers. Il aurait fait en *seize heures* la plus longue de ses poésies, les centaines de vers de *Novissima verba*. Il affirme en avoir crayonné plusieurs en voyage, sur la selle de son cheval.

La vérité, c'est que Lamartine a tâtonné, travaillé et cherché sa manière pendant dix ans. Il fit d'abord des romances et des poèmes à la façon de Voltaire et de Parny. M. Émile Deschanel nous a donné les premières ébauches du *Lac* et a montré comment le grand poète transposait et remettait sur le métier quelques-unes de ses plus belles pièces [2].

1. *Mémoires sur M. de Fontenelle*, p. 13, livre purement anecdotique.
2. Émile Deschanel, *Lamartine*, t. II. On trouve dans ses quatre volumes de correspondance et surtout dans ses *Entretiens de littérature*, bien des morceaux de sa première manière.

Alexandre Dumas père.

Il arrive souvent qu'un auteur a eu du mal à composer un livre, et n'en a point eu à en composer un autre. Byron, par exemple, improvisait la *Fiancée d'Abydos* en quatre nuits, ce qui ne l'empêchait pas de travailler jusqu'à réduire à vingt ou trente les cent vers qu'il écrivait ordinairement dans sa matinée [1].

Mais le type le plus étonnant de la fécondité naturelle, c'est Dumas père. Sans doute il fut aidé par ses collaborateurs, Maquet, Leuven, Lockroy, Bourgeois, Normand, Paul Meurice; mais l'énormité de sa production n'en reste pas moins déconcertante [2]. Cet entrepreneur de littérature, que le souci du style ne troubla jamais, s'engageait à livrer aux éditeurs seize volumes par mois [3]. Il a laissé des drames et des romans qui, à défaut d'observa-

1. Voir les détails de Stendhal dans *Racine et Shakespeare*

2. C'est Mirecourt qui le premier commença à propager la légende des collaborateurs exploités par Dumas. Bérenger lui-même y croyait et songea un jour à lui recommander des jeunes gens pour « lui préparer son minerai littéraire ». Dumas protesta dans une lettre citée par la *Revue anecdotique* d'avril 1861. « Comment? vous, disait-il, vous avez pu croire à ce conte populaire accrédité par quelques-uns de ces misérables qui essayent toujours de mordre les talons *qui ont des ailes!* Vous avez pu croire que je tenais fabrique de romans, que j'avais, comme vous le dites, des mineurs pour me préparer mon minerai! — Cher père! mon seul mineur c'est ma main gauche qui tient le livre ouvert, tandis que la droite travaille douze heures par jour. Mon mineur, c'est la volonté d'exécuter *ce qu'aucun homme* n'avait entrepris avant moi. — Mon mineur, c'est *l'orgueil* ou *la vanité*, comme vous voudrez, de faire *à moi seul* autant que font mes confrères les romanciers à eux tous — et de faire mieux.... Je suis tout seul. Je ne dicte pas. J'écris tout de ma main. »

3. Michel Salomon. *Débats* du 16 janvier 1902.

tion, restent des chefs-d'œuvre d'intrigue et d'intérêt[1].

*
* *

Mais personne au monde n'a plus méprisé le travail que l'immoral Rétif de la Bretonne, il y a un siècle. Ce romancier cynique et justement oublié ne prenait même pas la peine de dicter ou d'écrire. Ouvrier typographe, il composait ses chapitres en lettres d'imprimerie, à mesure qu'il les improvisait. Cette intrépidité lui permit de publier près de deux cents volumes, exemple qui heureusement n'a pas eu d'imitateurs[2]. A peine voit-on de nos jours quelques journalistes pressés rédiger leurs brouillons au dactylographe.

1. Voir le livre de M. H. Parigot, plein d'ingénieux points de vue, et l'ouvrage biographique d'Henry Lecomte, *Alexandre Dumas, sa vie intime, ses œuvres* : « Dumas fils, dit M. Lecomte, nous apprend que son père travaillait tous les jours depuis son réveil jusqu'au dîner, s'interrompant seulement pour déjeuner. Il écrivait partout où il se trouvait, même en voyage. Il ne faisait, cela va sans dire, presque pas de ratures. » Quant à Dumas fils « il écrivait rapidement, dit M. H. d'Alméras, et d'un premier jet. Ce n'est que plus tard qu'il put se payer ce luxe de ratures qui faisait dire à son père : « Les manuscrits d'Alexandre ressemblent à « des pages de musique : beaucoup de barres noires et au-dessus quelques paroles ». (*Avant la gloire*, p. 5.)

2. Cf. le livre de Monselet, *Rétif, sa vie et ses amours.*

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I

LE BUT DE CE LIVRE

Notre plan. — Importance des manuscrits. — Les corrections d'auteurs. — Les ratures et les refontes..... 1

CHAPITRE II

LE TRAVAIL DU STYLE

Les procédés de travail. — Comment on corrige son style. — Le travail et le naturel. — Opinion de Bayle. — Le travail et l'improvisation. — Le P. Gratry. — Le travail et les exemples..... 8

CHAPITRE III

LES CORRECTIONS DE CHATEAUBRIAND

Les procédés de travail de Chateaubriand. — Opinion de Sainte-Beuve. — Les procédés de Chateaubriand : comparaison des textes. — Le manuscrit des *Mémoires d'outre-tombe*. — Les corrections : harmonie, condensation. — Rédactions et ratures. — Le manuscrit de 1826. — Concision, répétitions, auxiliaires, substantifs, images..... 20

CHAPITRE IV

LES CORRECTIONS DE FLAUBERT

Le travail dans le style de Flaubert. — Ses théories et ses procédés. — Opinion de M. Faguet. — Les manuscrits

de Flaubert. — Refontes et rédactions successives. — Les ratures. — La concision. Les auxiliaires. La banalité. Les verbes. Les répétitions. — Manuscrit et corrections de Henri Heine 64

CHAPITRE V

LES CORRECTIONS DE BOSSUET

Le travail du style dans Bossuet. — Les manuscrits de Bossuet. — Les ratures. — Les essais de mots. — Corrections de Bossuet : harmonie, répétitions, refontes et rédactions successives. — Les manuscrits de Bourdaloue..... 103

CHAPITRE VI

LES CORRECTIONS DE PASCAL

Les procédés de travail de Pascal. — Ses théories. — Le manuscrit des *Pensées*. — Ses corrections : ratures, rédactions et refontes..... 122

CHAPITRE VII

LES CORRECTIONS DE J.-J. ROUSSEAU

Le travail dans le style de Rousseau. — Les manuscrits de l'*Héloïse*. — Victor Cousin et les corrections de l'*Emile*. — Refontes et ratures. — Le travail de Bernardin de Saint-Pierre..... 138

CHAPITRE VIII

LES CORRECTIONS DE BUFFON ET LE TRAVAIL DE MONTESQUIEU

Buffon et la théorie du travail. — Ses habitudes et ses procédés. — Les notes de Mme Necker. — Les manuscrits de Buffon. — Les termes généraux. — Les corrections de Buffon : refontes, rédactions et ratures. — Le labeur de Montesquieu 152

CHAPITRE IX

LE TRAVAIL DU STYLE DANS MALHERBE

Le travail et la doctrine de Malherbe. — Les manuscrits de Malherbe. — Desportes et les corrections de Malherbe... 170

CHAPITRE X

LE TRAVAIL DU STYLE DANS LA FONTAINE, BOILEAU ET RACINE

Les théories et le travail de La Fontaine. — La Fontaine et Sainte-Beuve. — Les manuscrits de La Fontaine. — Le manuscrit d'*Ulysse*. — Une refonte de La Fontaine. — La doctrine de Boileau. — Les corrections de Boileau. — Procédés et corrections de Racine. — Corneille..... 178

CHAPITRE XI

LES CORRECTIONS DE VICTOR HUGO ET LE TRAVAIL DE BALZAC

Le labeur de Victor Hugo. — Refontes, retouches et corrections. — Balzac et le travail des épreuves..... 203

CHAPITRE XII

FÉNELON
LES CORRECTIONS DE « TELÉMAQUE »

Les procédés de Fénelon. — Les origines de *Télémaque*. — Télémaque, la critique et l'*Astrée*. — L'intention littéraire de Fénelon. — Opinion de Bossuet sur *Télémaque*. — Les mauvaises corrections de *Télémaque*. — Théorie de la banalité. Aristote. Jules Lemaître..... 218

CHAPITRE XIII

LE MANQUE DE TRAVAIL. — STENDHAL. — MASSILLON

La filiation de Stendhal. — Les théories de Stendhal. — Stendhal et Chateaubriand. — La prose de Stendhal et le *Code civil*. — Comment Stendhal travaillait. — Le mauvais style et les corrections de Stendhal. — La valeur de Stendhal. — Le manque de travail : Massillon..... 249

CHAPITRE XIV

LE MANQUE DE TRAVAIL. — GEORGE SAND ET THÉOPHILE GAUTIER

La facilité de George Sand. — Le manque de travail dans la prose de George Sand. — Théophile Gautier professeur de style. — La prose facile. — Louis Veuillot et Théophile Gautier. — Les improvisateurs : Mme de Staël, Fontenelle, Lamartine, Alexandre Dumas, etc..... 283

A LA MÊME LIBRAIRIE :

L'Art d'Écrire

enseigné

en vingt Leçons

Par ANTOINE ALBALAT

1 volume in-18 jésus de 320 pages (10e édition).

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE.

PREMIÈRE LEÇON. — **Le don d'écrire.**

Tout le monde peut-il écrire? — Peut-on enseigner à écrire? — Comment on devient écrivain. — Premières conditions pour écrire.

DEUXIÈME LEÇON. — **Les manuels de littérature.**

Les manuels de littérature. — Ce qu'ils devraient enseigner. — Apprennent-ils à écrire? — Les démonstrations techniques. — Y a-t-il un style unique? — Comment connaître ses propres aptitudes?

TROISIÈME LEÇON. — **De la lecture.**

De la lecture. — Conséquences de la lecture. — L'assimilation par la lecture. — La lecture est une création. — Comment faut-il lire? — Faut-il lire beaucoup de livres? — Les auteurs qu'on peut s'assimiler. — Études des procédés par la lecture. — Homère, Montaigne, Balzac, Saint-Évremond, Bossuet, Rousseau. — Comment faut-il lire? — Les fiches. — Comment prendre des notes? — Que doit-on écrire sur ses fiches? — L'anatomie du style. — La fausse analyse littéraire. — La vraie analyse littéraire. — Le style, le métier, le talent. — Pastiches et comparaisons techniques.

QUATRIÈME LEÇON. — **Du style.**

Du style. — Qu'est-ce que le style? — La création des mots. — La magie des mots. — Le *Discours* de Buffon. — Le fond et la forme ne sont qu'un. — La forme modifie toujours l'idée. — Importance de la forme. — C'est la forme qui fait vivre. — La forme d'Homère. — Ce qui est bien écrit et ce qui est mal écrit.

CINQUIÈME LEÇON. — **L'originalité du style.**

Fausse division des styles et des pensées. — Pourquoi les styles varient. — Originalité du style. — L'originalité et la banalité. — Le style faux. — Le style inexpressif. — Le style de Mérimée. — Comment refaire le mauvais style? — Les expressions banales. — Les expressions

toutes faites. — Le naturel et le travail. — Le mot simple et le mot naturel. — Procédé pour acquérir l'originalité.

SIXIÈME LEÇON. — **La concision du style.**

Procédés pour acquérir la concision. — Surcharges et mots trop nombreux. — Locutions vicieuses. — Prolixité. — Sobriété. — Condensation. — Accumulation et répétition de mots. — Emploi des auxiliaires *avoir* et *être*. — Le sonnet d'Arvers. — Les équivalents. — Les transitions factices.

SEPTIÈME LEÇON. — **L'harmonie du style.**

De l'harmonie. — Nécessité de l'harmonie. — Harmonie des mots. — L'emploi des *qui* et des *que*. — Harmonie naturelle à Chateaubriand. — Travail d'harmonie : Flaubert. — Harmonie imitative. — Harmonie puérile.

HUITIÈME LEÇON. — **L'harmonie des phrases.**

Harmonie des phrases. — L'équilibre. — La construction. — Les périodes. — Comment construire ses phrases? — Procédés contemporains. — La proportion. — Digressions et déviations. — Harmonie par cohésion. — Importance de l'harmonie. — La fausse harmonie. — D'Arlincourt.

NEUVIÈME LEÇON. — **L'invention.**

Comment on invente. — La gestation. — La sensation personnelle. — Choisir des sujets vrais.

DIXIÈME LEÇON. — **La disposition.**

De la disposition. — Comment on arrange. — Importance du plan. — Le plan et la fermentation des idées. — Le plan et les règles. — Le plan, l'intérêt et l'action.

ONZIÈME LEÇON. — **L'élocution.**

L'élocution et l'expression. — Le travail. — Premier jet. — Les idées neuves. — Le travail et l'inspiration. — Doit-on improviser? — Histoire d'un premier jet. — G. Ohnet, Méry, Rousseau. — Comment on rend les idées en relief. — Le relief des expressions. — Bossuet. — Les refontes. — Le second jet.

DOUZIÈME LEÇON. — **Procédé des refontes.**

Procédés des refontes. — Exemples de refontes. — Mauvais style refait. — Lamartine. — Le troisième jet. — Exemples de bon style obtenu par trois jets successifs. — L'effort et le travail. — Mauvais style loué a tort. — Se corriger sans cesse.

TREIZIÈME LEÇON. — **De la narration.**

De la narration. — L'art de conter. — La narration vraie. — La narration rapide. — L'intérêt dans la narration. — Pas de digressions. — La brièveté peut sembler longue. — Les bonnes narrations.

QUATORZIÈME LEÇON. — **De la description.**

L'art de décrire. — La description doit donner l'illusion du vrai. — La description doit être *matérielle*. — Le vrai réalisme. — Copier la nature. — Y a-t-il des inconvénients? — La description sans vie. — *Télémaque*. — Description vivante. — Homère. — Réalisme et procédés d'Homère. — Le relief à tout prix.

QUINZIÈME LEÇON. — **L'observation directe.**

Description par observation directe. — L'intensité. — Viser la force et non l'étendue. — Exemples de sensations fortes. — Comment on pousse une idée ou une image. — Comment on obtient le relief.

SEIZIÈME LEÇON. — **L'observation indirecte.**

Description par observation indirecte. — Nécessité d'évoquer le vrai. — Flaubert. — Exemples frappants d'observation évoquée. — Descriptions de souvenir. — Chateaubriand. — Identité des deux méthodes. Évoquer la vie ou la copier. — Décrire ce qu'on a vu. — Idéaliser le vrai. — La description de fantaisie. Barbey d'Aurevilly. — La fantaisie est un trompe-l'œil. — Montrer de l'imagination n'est pas décrire. — La fantaisie mène à la puérilité. — Exemples de descriptions fantaisistes. — Comment on montre et on anime. — Le choix des sensations. — Profusion et longueur. — L'abus de la description.

DIX-SEPTIÈME LEÇON. — **Les images.**

Les images. — Nécessité des images. — Ce que c'est qu'une image. — C'est une sensation vraie. — Images forcées. — Les surcharges d'images. — Images précieuses et boursouflées. — Images trop suivies. — Le goût est la mesure des images. — Les images sont la magie du style.

DIX-HUITIÈME LEÇON. — **La création des images.**

La création des images. — Comment on trouve et comment on crée des images. — Images de fantaisie. — Images vraies.

DIX-NEUVIÈME LEÇON. — **Du dialogue.**

Du dialogue. — L'art du dialogue. — Le dialogue écrit et le dialogue parlé. — Le dialogue littéraire. — Le dialogue conventionnel. — Doit-on faire du dialogue photographique? — Le dialogue parlé et vrai. — Dialogue juste. — Octave Feuillet — Dialogue d'auteur. — Sardou, Augier. — Comment écrire du bon dialogue. — Le bon dialogue et le mauvais dialogue.

VINGTIÈME LEÇON. — **Le style épistolaire.**

Le style épistolaire. — Les lettres de femmes. — La lettre est une sensation individuelle. — Écrire comme on parle. — Conseils généraux.

A LA MÊME LIBRAIRIE :

La Formation du style

par

L'Assimilation des Auteurs

Par ANTOINE ALBALAT

1 volume in-18 jésus de 312 pages (3e édition).

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I. — **De la lecture comme procédé général d'assimilation.**

Comment doit-on lire? — Fausses méthodes de lecture. — Développement du goût. — La vraie lecture. — La lecture et le talent. — Faut-il beaucoup lire? — But de la lecture. — Quels auteurs faut-il lire? — Résultats généraux de la lecture.

CHAPITRE II. — **Assimilation par imitation.**

Qu'est-ce que l'originalité? — L'originalité par l'imitation. — L'imitation. Procédés de Virgile. — Formation par l'imitation : Virgile. — Formation par l'imitation : Chénier. — L'imitation. — Opinion de Boileau. — L'imitation. Opinion de Racine. — Exemples d'imitation. — L'imitation chez les grands écrivains. — L'exemple de Lamartine. — En quoi consiste la bonne imitation.

CHAPITRE III. — **Du pastiche.**

Le pastiche, bon exercice. — Caractères du pastiche. — Exemples de pastiche. — Opinion de Charles Nodier. — M. Hompsy.

CHAPITRE IV. — **De l'amplification.**

L'amplification, procédé général du style. — L'amplification. Exemples pratiques. — Les procédés de style de Cicéron. — L'amplification et les sermons. — Les procédés de style de Démosthène. — Voltaire. — L'amplification dans La Bruyère.

CHAPITRE V. — **Assimilation du style descriptif.**

Le style descriptif et le style abstrait. — Principe fondamental de la description. — Procédés descriptifs d'Homère. — Le réalisme d'Homère. — Les traductions d'Homère. Mme Dacier. — Opinion de Taine. — La traduction de Leconte de Lisle.

CHAPITRE VI. — **L'imitation descriptive à travers les auteurs.**

Chateaubriand et Homère. — Flaubert et Homère. — Comment imiter Homère. — La filiation descriptive. — Procédés descriptifs de Chateaubriand. — Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre. — Chateaubriand et Buffon. — Chateaubriand et Flaubert. — La couleur descriptive. — Assimilation de la couleur descriptive. — La mauvaise imitation de Chateaubriand : Marchangy et d'Arlincourt. — Jules Vallès.

CHAPITRE VII. — **Le faux style descriptif.**

La mauvaise description : *Télémaque*. — *Télémaque*, fausse imitation d'Homère. — Homère et Mistral. — La description incolore dans *Télémaque*. — Opinions sur *Télémaque*.

CHAPITRE VIII. — **La description générale.**

La description générale : Mignet. — La description générale : Florian. — La description générale : Fléchier. — La description générale : Lamartine. — Exemples et dangers des descriptions générales. — Une description de Pline. — Une page de Bernardin de Saint-Pierre.

CHAPITRE IX. — **Essais de description.**

Une théorie de Jules Lemaître. — Canevas de descriptions. Procédés. — Développements. — Exemples de sensations descriptives.

CHAPITRE X. — **Description accumulative et description par amplification.**

Description accumulative : M. É. Zola. — L'amplification descriptive. — Procédés artificiels. — L'amplification descriptive de Lamartine.

CHAPITRE XI. — **Assimilation du style abstrait par l'antithèse.**

Décomposition de l'antithèse. — Valeur de l'antithèse. — Mécanisme de l'antithèse. — La phrase-antithèse. — L'antithèse énumérative. — L'antithèse symétrique. — L'antithèse-portrait. — Le portrait « général » et « banal ». — Le portrait « banal » : Massillon. — Le vrai portrait : Bossuet. — Le parallèle. — L'esprit d'antithèse. — Mauvaises antithèses. — Défauts de l'antithèse : V. Hugo. — Antithèses faciles. — L'antithèse vraie. — Exemples. — Opinion de Taine. — L'antithèse chez les Grecs.

CHAPITRE XII. — **L'antithèse, procédé général des grands écrivains.**

L'antithèse dans Tacite. — L'antithèse dans Montaigne. — Les antithèses de Pascal. — Le style de Bossuet. — L'antithèse. Procédés de Bossuet. — L'antithèse dans Rousseau. — Le style de Rousseau. —

L'assimilation de Rousseau : Lamennais. — L'assimilation de Rousseau : Robespierre. — L'antithèse dans Montesquieu. — Dangers de l'antithèse : Fléchier. — L'antithèse : Saint-Évremond et Balzac. — Les procédés de Victor Hugo. — Le style de Louis Blanc. — L'antithèse dans Lamartine. — Taine et l'antithèse.

CHAPITRE XIII. — **De quelques procédés assimilables.**

Style ample et style concis. — Les épithètes. — L'emploi des épithètes. — Le choix des épithètes. — Les épithètes vagues. — Les épithètes de Bossuet. — Les substantifs de Bossuet.

CHAPITRE XIV. — **Le style sans rhétorique.**

Le style sans rhétorique. — Voltaire. — Le style et ses procédés. — Les formules du style.

14-04. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 4-04.

Librairie Armand Colin

Rue de Mézières, 5, PARIS

P. 7841.

PUBLICATIONS PÉDAGOGIQUES

ENSEIGNEMENT PRIMAIRE

Traité de Pédagogie scolaire, précédé d'un *Cours élémentaire de Psychologie appliquée à l'éducation* et suivi de *Notions d'Administration scolaire*, par MM. **I. Carré**, inspecteur général honoraire, et **Roger Liquier**, directeur d'Ecole normale. Un volume in-18 jésus (6e Édition revue et mise à jour), broché. . . . 4 fr.

« Cet admirable *Traité de Pédagogie scolaire* est l'ouvrage le plus important de pédagogie pratique qui ait été écrit depuis Vessiot. Jamais on n'était entré dans un détail aussi minutieux de la pratique de l'enseignement et jamais on n'avait apporté, pour résoudre les mille difficultés auxquelles un maître se heurte à chaque instant dans sa classe, des solutions aussi efficaces, aussi sûres. C'est l'ouvrage qui reflète le mieux l'école moderne, le plus sincère et le plus vrai des traités de pédagogie. » (*Le Maître pratique.*)

Mémento du Certificat d'aptitude pédagogique, par M. **J. Trabuc**, inspecteur de l'Enseignement primaire. Un volume in-18 jésus (3e Édition mise à jour), broché. . . . . 3 fr.

« Cet ouvrage a été rédigé en vue de faciliter la préparation à l'examen professionnel du certificat d'aptitude pédagogique. Il renferme des conseils et des directions pratiques sur la manière de traiter par écrit une question de pédagogie ou d'éducation, quelques vues d'ensemble sur l'épreuve orale et une série de questions relatives à cette épreuve. Ce *Memento* sera certainement un guide précieux pour tous les candidats. »
(*Bulletin de l'Association des anciens élèves de l'École normale de la Seine.*)

Aux Instituteurs et aux Institutrices. *Avant d'entrer dans la vie* : conseils et directions pratiques, par M. **Jules Payot**, agrégé de philosophie, docteur ès lettres, recteur de l'Académie de Chambéry. Un volume in-18 jésus (5e Édition), broché. . 3 fr. 50

« Le livre de M. Jules Payot respire l'allégresse et le courage. Il prend le jeune maître à la sortie de l'Ecole normale, il l'installe dans l'école, il le met en relations avec son directeur et assiste à sa première classe ; il lui enseigne le secret de l'autorité, règle le ton de sa voix ; il le plie, il le rompt à la pratique des méthodes actives ; puis il l'accompagne dans les divers actes de sa vie publique et de sa vie privée et, avec le même sens pratique, examine son rôle dans les grandes questions du temps présent... *Aux Instituteurs et aux Institutrices* est un livre d'action. » (Darlu. *Revue pédagogique.*)

Les Idées de M. Bourru (*Délégué cantonal*), par M. **Jules Payot**. Un volume in-18 jésus de 400 pages, broché. . . 3 fr. 50

M. J. Payot a réuni dans ce volume une série d'entretiens familiers sur les vérités essentielles de la pédagogie. Rarement cette science a été présentée avec autant de bonne humeur et de malice. Sous une forme charmante, toute pleine de bonhomie, on trouve de suggestifs conseils et mille recettes pédagogiques *vécues*. La question du patriotisme à l'école y est abordée avec une sincérité courageuse ainsi que les questions politiques touchant à la laïcité.

" Le Volume ", *Journal des Instituteurs et des Institutrices* (17e Année : **Nouvelle série in-8°**), paraissant tous les samedis, sous la direction de M. **Jules Payot**.

Abonnement annuel (du 1er de chaque mois)

France . . . . . 6 fr. | Colonies et Union postale. . . . 7 fr.
Le numéro. . . . . 15 cent.

Le Volume est le journal pédagogique qui répond le plus exactement aux besoins présents de notre enseignement laïque et franchement démocratique. Son programme consiste : 1° à donner aux Maîtres les éléments pouvant leur permettre de préparer une classe intéressante, et de la préparer vite et bien; 2° à les mettre à même de remplir leur mission d'éducateurs dans toutes les œuvres post-scolaires et de jouer un rôle de *conseil* auprès des adultes.

Législation et Jurisprudence de l'Instruction primaire, Répertoire analytique, alphabétique et chronologique, par MM. **J. Bouffez**, inspecteur de l'Enseignement primaire, et **W. Marie-Cardine**, ancien inspecteur d'Académie. Un volume in-18 jésus, broché.. 2 fr. 75; rel. toile, tr. rouges. . . . 3 fr. 50

Annuaire de l'Enseignement primaire, fondé par M. **Jost**, publié sous la direction de M. **Félix Martel**, inspecteur général. Chaque année, un vol. in-18 de 650 pages, broché. . . . . 3 fr.
(21 années parues, 1885 à 1905).

ENSEIGNEMENT POST-SCOLAIRE

Conférences pour les Adultes, publiées sous la direction de M. **Charles Dupuy**, ancien ministre de l'Instruction publique. (2 séries : *Chaque série*, un vol. in-12 de 500 pages, br.. . 2 fr. 50

1re Série (3e *Édition*) : La solidarité, par Ch. Dupuy ; — Les lectures de l'adulte, par Ad. Dupuy ; — L'alcoolisme, par Gautier ; — Distribution géographique des richesses de la France, par P. Foncin ; — L'empire colonial de la France, par J. Chailley-Bert ; — Le budget de la France, par G. Lamy ; — Le suffrage universel, par J. Vieillot, etc., etc.

2e Série : L'aérostation, par Boucheny ; — La prévoyance et l'épargne, par J. Vieillot. — Victor Hugo, par H. Pauthier ; — La tuberculose, par E. Nicolas ; — Michelet, par J. Fèvre ; — La Chine contemporaine, par Ch. Normand ; — Les sociétés d'assurances mutuelles contre la mortalité du bétail, par D. Zolla, etc., etc.

Littérature et Conférences populaires, par M. **Paul Crouzet**, professeur au lycée de Toulouse. Une brochure in-16 (*Questions du Temps présent*). . . . . **1 fr.**

« Tous ceux que préoccupe la grande question de l'éducation populaire liront avec fruit la brochure de M. P. Crouzet. Ils y trouveront des vues élevées et des conseils pratiques. Quiconque devra faire une conférence devant un auditoire populaire se trouvera bien d'avoir parcouru ce petit traité et réfléchi ou discuté avec l'auteur. » (G. Lanson. — *Revue Universitaire.*)

Vers l'Idéal laïque et républicain, *à travers les plus belles pages de toutes les littératures*, recueillies et commentées par MM. **B. Maurellet**, inspecteur d'Académie, et **P. Capdeville**, inspecteur de l'Ens. primaire. Un vol. in-18 j., broché. **2 fr. 50**

La Bible. — Homère. — Sophocle. — Aristophane. — Platon. — Démosthène. — Lucrèce. — Virgile. — Tacite. — Dante. — Rabelais. — Cervantes. — Shakespeare. — Descartes. — Pascal. — Corneille. — La Fontaine. — Molière. — Racine. — Montesquieu. — Voltaire. — J.-J. Rousseau. — Goethe. — Chateaubriand. — Lamartine. — A. de Vigny. — Michelet. — Sully Prudhomme, etc.

Nausicaa, pièce en un acte, en vers, tirée de l'*Odyssée*, par M. **Maurice Bouchor.** Musique de **Gluck** :
Livret. Brochure in-18. **1 fr.** | Partition. Brochure in-8°. **1 fr. 50**

Dans ce nouvel ouvrage, M. Maurice Bouchor, ingénieux adaptateur d'Homère, a su faire tenir le plus merveilleux épisode de la divine " Odyssée ". *Nausicaa* s'adresse aux Écoles normales d'institutrices, aux Associations d'anciennes élèves et aux classes supérieures de nos lycées. Facile à monter et à jouer, cette délicieuse pièce donnera aux jeunes filles la plus aimable leçon d'humanité, de sang-froid et de grâce.

L'Enseignement de l'Anti-alcoolisme, par M. le Dr **Gallier-Boissière.** Un volume in-18 jésus (4e Édition), broché. **1 fr. 50**

Ce livre est assez simple et assez clair pour convenir à un enseignement populaire, et il est en même temps assez sérieusement documenté pour vivement intéresser les lecteurs d'une culture différente, mais trop souvent ignorants de cette importante question de l'alcoolisme.

Manuel de Gymnastique éducative et corrective, par M. le Lt-Col **Dérué**, inspecteur de l'éducation physique dans les écoles de Paris, et le Dr **É. Laurent**, médecin-inspecteur des écoles de Paris. Un vol. in-18 (2e Édition), 71 *figures*, rel. toile. . **1 fr. 50**

« MM. Dérué et Laurent ont mis en commun, l'un sa science parfaite de l'anatomie et de la physiologie du corps humain, l'autre son expérience consommée de la gymnastique et des armes, tous les deux leur habitude de l'enseignement, et ils ont composé une œuvre complète, dans le cadre d'une méthode rigoureuse et attrayante. » (*Annales pratiques et littéraires.*)

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE

La Réforme de l'Enseignement secondaire, par M. **Alexandre Ribot**, député, président de la Commission de l'Enseignement. Un volume in-18 jésus, broché. . . . . **3 fr. 50**

« Disons tout de suite la vérité, la puissance et l'ampleur de l'ouvrage de M. Ribot. C'est une étude magistrale, aussi frappante par la clarté de l'exposition et la sévère beauté de la forme que par la sûreté, la précision et la richesse de l'information. C'est plus qu'un rapport, c'est un livre de haute pédagogie appelé à prendre place à côté des beaux rapports, devenus de beaux livres, de M. Gréard. » (*Le Temps.*)

La Réforme de l'Enseignement par la Philosophie, par M. **Alfred Fouillée**, membre de l'Institut. Un volume in-18 jésus, broché. . . . . **3 fr.**

« Cet ouvrage de M. Fouillée est de ceux qui nécessiteraient une longue analyse et une discussion détaillée, tant il abonde en idées originales et neuves.... Nos maîtres des lycées et des facultés y trouveront tous des sujets de méditations et d'excellents conseils. A l'heure actuelle, ces pages sembleront d'une haute portée morale, civique et sociale. » (*L'Enseignement secondaire.*)

Les Études classiques et la Démocratie, par M. **Alfred Fouillée**, de l'Institut. Un vol. in-18 jésus, broché. . . . **3 fr.**

« M. Fouillée regarde la culture classique comme indispensable au maintien de la grandeur nationale. Sans que l'élévation de la pensée enlève rien à la précision des détails, il expose et soutient avec une grande force persuasive un plan d'enseignement basé sur cette culture. Ce maître-livre sera désormais le bréviaire des amis de l'enseignement classique, et leurs contradicteurs eux-mêmes ne pourront se dispenser d'en faire cas. » (*Le Temps.*)

L'Enseignement secondaire et la Démocratie, par M. **Francisque Vial**, professeur au lycée Lakanal. Un volume in-18 jésus, broché. . . . . **3 fr. 50**

Ouvrage couronné par l'Académie française (prix Bordin).

« C'est l'œuvre d'un esprit très personnel, indépendant et vigoureux.... L'enseignement secondaire, selon M. Vial, doit être littéraire et philosophique, constamment et profondément moral. On rencontre beaucoup de vues originales, suggestives, de pensées fortes, de remarques fécondes, d'idées justes dans le cours de ces analyses. Ce livre est à lire : il oblige à penser et à discuter. » (G. Lanson. — *Revue Universitaire.*)

L'Université et la Société moderne, par M. **Gustave Lanson**, professeur à la Faculté des lettres de Paris. Un volume in-18 jésus, broché . . . . . **1 fr. 50**

« Ce livre mérite d'être beaucoup lu. Les opinions très personnelles et modérées de M. Lanson resteront intéressantes, quelles que soient les décisions prises et les réformes consenties. C'est un des plus utiles commentaires et compléments des projets de réforme; il pourra servir de guide aussi à ceux qui auront à les appliquer. » (*L'Enseignement secondaire.*)

Esquisse d'un Enseignement basé sur la Psychologie de l'Enfant, par M. **Paul Lacombe**. Un vol. in-18 jésus, br. . 3 fr.

« Il est certain que l'instruction doit être donnée à l'enfant suivant ses capacités et que l'on fait fausse route en faisant violence à ses instincts naturels. Les idées de M. Lacombe sont hardies, et elles seraient probablement fécondes si on les appliquait. » (*Bulletin critique.*)

« Cet ouvrage a le rare mérite de n'être pas un recueil de lieux communs. Il est d'une originalité profonde et, malgré la hardiesse de ses conclusions, d'une inspiration généreuse, plein de sens et conçu dans un excellent esprit. » (Xavier Léon. — *Revue pédagogique.*)

De la Formation des Maîtres de l'Enseignement secondaire *à l'Étranger et en France*, par **M. Dugard**. Un vol. in-18 jésus (2e Édition), broché. . . . . 3 fr.

« Après avoir exposé les conditions de la formation des maîtres à l'étranger, M. Dugard nous renseigne sur le mode de préparation des professeurs en France. Cet examen comparatif nous met à même de juger notre propre méthode et de voir les améliorations qu'il conviendrait d'y introduire. Il n'est pas besoin d'insister sur le caractère de pressante actualité et sur le grand intérêt de ce consciencieux et judicieux travail. » (*Journal des Débats.*)

La Pédagogie au Lycée, *Notes de voyage sur les Séminaires de Gymnase en Allemagne*, par M. **Ch. Chabot**, professeur de science de l'Éducation à l'Université de Lyon. Un vol. in-18 jésus, br. 2 fr.

« M. Chabot, ayant eu une perception franche des milieux qu'il a traversés, nous en reproduit la physionomie avec l'art le plus direct et le plus nuancé. Si on s'occupe de notre enseignement, on ne peut ignorer son livre, et il faut y aller prendre une vive impression du travail des séminaires allemands. M. Chabot, par cet ouvrage, rend à la science pédagogique un service d'une rare portée. » (G. Dumesnil. — *Revue internationale de l'Enseignement.*)

Pour la Pédagogie, par M. **Georges Dumesnil**, professeur à l'Université de Grenoble. Un vol. in-18 jésus, br. . . . 3 fr. 50

Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques.

« La récompense accordée à cet ouvrage a presque coïncidé avec des mesures administratives qui font, dans la préparation des futurs maîtres de nos enseignements secondaire et supérieur, une place considérable à la pédagogie. C'est là un événement d'une importance que tout le monde reconnaît et d'un caractère tout nouveau. Le livre de M. Dumesnil semble propre à jeter un jour sur le champ qui s'ouvre et où il s'agit d'entrer. » (*Revue pédagogique.*)

Congrès des Professeurs de l'Enseignement secondaire public : *Rapports généraux.*

Second Congrès (1898). 1 vol.	Cinquième Congrès (1902). 1 vol.
Troisième Congrès (1899). 1 vol.	Sixième Congrès (1903). 1 vol.
Quatrième Congrès (1900). 1 vol.	Septième Congrès (1904). 1 vol.

Chaque volume in-18 jésus, broché. . . . . 2 fr.

Revue Universitaire (13e Année), paraissant le 15 de chaque mois (sauf en août et septembre) : Éducation — Enseignement — Administration — Préparation aux Examens et Concours — Devoirs de classe — Bibliographie, etc.

Abonnement annuel (du 1er de chaque mois)

France. . . . . 10 fr. | Colonies et Union postale. . 12 fr.
Le numéro. . . . . 1 fr. 25

La *Revue Universitaire* est particulièrement destinée aux maîtres de l'Université française. Dirigée et rédigée par eux, elle réserve une place importante aux questions qui touchent aux intérêts du personnel et à celles qui se rattachent à la préparation professionnelle. Elle prend soin d'éviter les discussions pédagogiques stériles et s'attache surtout aux idées précises, bien définies, qui peuvent aboutir à des résultats pratiques. Ses *études littéraires et historiques*, son importante *bibliographie* en ont fait un instrument de travail à peu près indispensable au personnel enseignant.

ENSEIGN. SECOND. DES JEUNES FILLES

L'Éducation des Jeunes Filles, par M. **Henri Marion**, professeur à la Faculté des lettres de Paris. Un vol. in-18 jés., br. **3 fr. 50**

« Marion a été l'un des fondateurs de l'Enseignement secondaire des jeunes filles. Toutes les parties de l'éducation des femmes et l'histoire même de cette éducation sont ici traitées dans un esprit très mesuré, très élevé et très net. C'est un ouvrage essentiel pour les mères de famille comme pour les maîtresses. » (G. Lanson. — *Revue Universitaire.*)

« C'est un esprit large et libéral, surtout modéré et équilibré, qui inspire le livre de M. Marion. Cette sagesse, l'absence de toute théorie, et même d'érudition pédagogique qui fatiguerait autant qu'elle serait inutile, fait de ce livre un document précieux, dont on ne saurait se passer, quelque opinion que l'on ait sur l'éducation féminine. » (P. Monet. — *L'Enseignement secondaire.*)

Psychologie de la Femme, par M. **Henri Marion.** Un volume in-18 jésus (2e Édition), broché. . . . . **3 fr. 50**

« On sent dans ce livre les scrupules d'un esprit critique qui a partout fouillé en conscience, qui voudrait être assuré de ne rien omettre, et l'émotion d'un homme de cœur à qui l'éducation des femmes apparaît comme l'une des plus pressantes nécessités. » (*Revue pédagogique.*)

« ... Il est regrettable que cette courte analyse oblige à omettre tant de détails heureux, de traits spirituels, de citations suggestives et à ne laisser que vaguement transparaître la courageuse loyauté, la clarté, la sincérité émue, la force persuasive de ces leçons où rayonne, dans son harmonieuse beauté, une âme d'élite. Notre littérature de psychologie morale s'est enrichie d'une œuvre qui restera. » (*Revue philosophique.*)

De l'Éducation moderne des Jeunes filles, par **M. Dugard.** (2e Édition). Une brochure in-16 (*Questions du Temps présent*). **1 fr.**

La jeune fille moderne reçoit une double éducation : celle de l'école et celle de son milieu. Et ces deux éducations se heurtent de tous points. Quelle forme prend ce conflit, quelles en sont les suites, comment y pourrait-on remédier, telles sont les questions examinées dans ces pages avec une pénétration et une fermeté de pensée également remarquables.

BIBLIOTHÈQUE DES MAITRES

LITTÉRATURE, HISTOIRE LITTÉRAIRE

L'Art de dire *dans la Lecture et la Récitation, dans la Causerie et le Discours*, par M. **Jean Blaize.** Un vol. in-18 jésus, br. 3 fr. 50
Relié toile . . . . . 4 fr. 50

« Le mouvement post-scolaire a suscité une légion de conférenciers, et ils seraient plus nombreux encore si beaucoup ne craignaient que leurs forces et leur habileté ne fussent pas à la hauteur de leur bon vouloir. C'est pour engager ces hésitants à triompher de leurs défiances, et aussi pour permettre aux autres d'être plus sûrs d'eux-mêmes, que M. Jean Blaize a écrit ce livre.... A accepter et à suivre ce guide qui s'offre à nous, nous pouvons tous trouver notre profit. » (*Revue pédagogique.*)

« Cet ouvrage se place au premier rang parmi les plus complets qui aient traité semblable sujet. » (*L'Enseignement secondaire.*)

L'Art d'écrire *enseigné en vingt leçons*, par M. **Antoine Albalat.**
Un volume in-18 jésus (11e Édition), broché. . . . . 3 fr. 50
Relié toile. . . . . 4 fr. 50

« L'originalité de cet ouvrage, venant après tant d'autres du même genre, c'est d'être pratique. M. Albalat a réussi à condenser, en vingt chapitres, les principes essentiels de l'art du style. C'est un professeur précieux pour qui n'en a pas eu, ou a oublié les leçons du sien. Et l'extrême abondance d'exemples, de citations, de remarques précieuses et fines, rend son livre utile et agréable pour tout le monde. » (P. Souday. — *Le Temps.*)

La Formation du Style *par l'assimilation des Auteurs*, par M. **Antoine Albalat.** Un vol. in-18 jésus (4e Édition), br. 3 fr. 50

« La *Formation du style* est l'œuvre d'un technicien, d'un professionnel, qui serait en même temps un lettré. Ce n'est pas un traité en forme, régulier et didactique, ou un code de préceptes généraux, et encore moins un recueil, une mosaïque de citations commentées; c'est une suite de leçons, doctrinales et familières, sur l'art d'écrire, accompagnées d'un choix démonstratif. »
(H Chantavoine. — *Journal des Débats.*)

Le Travail du Style *enseigné par les corrections manuscrites des Grands Écrivains*, par M. **Antoine Albalat.** Un volume in-18 jésus (2e Édition), broché . . . . . 3 fr. 50

Ouvrage couronné par l'Académie française (*Prix Saintour*).

« M. Antoine Albalat a trouvé la bonne et sans doute la seule manière d'enseigner le style. Il montre et démontre par l'exemple. En outre, comme ses exemples sont tirés de nos meilleurs écrivains, il trouve là matière à autant de chapitres de la plus ingénieuse et de la plus piquante critique littéraire. » (*Revue des Deux Mondes.*)

L'Explication française. *Principes et applications*, par M. **G. Rudler**, professeur agrégé au lycée de Caen. Un volume in-18 jésus, broché. . . . . **3 fr.**

« C'est avec le plus vif intérêt que j'ai lu ce livre et je ne saurais trop le recommander. On y trouvera l'exposé d'une méthode raisonnée et fort bien tracée, ainsi que plusieurs modèles d'explication française qui sont de véritables leçons magistrales. » (*Bulletin de l'Université de Rennes.*)

Le Vocabulaire français : **Mots dérivés du Latin et du Grec,** par M. **I. Carré**, inspecteur général honoraire. — Édition complète. Un vol. in-18 de 600 p., br., **4** fr. **25** ; rel. toile, tr. rouges. **5** fr. **50**

Cet ouvrage constitue à la fois un instrument de travail méthodique et un instrument de recherches. Très complet et d'un maniement très commode, il s'adresse à tous ceux, qu'ils aient ou non pratiqué les langues anciennes, qui veulent étendre dans tous les sens et préciser leur connaissance du vocabulaire, trouver facilement et rapidement le sens exact et l'origine d'un mot.

Dictionnaire-manuel-illustré des Idées suggérées par les Mots, contenant *tous les mots de la langue française groupés d'après le sens*, par M. **Paul Roubaix**, professeur au lycée Henri IV. Un volume in-18 jésus (2e Édition), rel. toile, tr. rouges. . **6** fr.

« Ce livre rendra des services dans l'enseignement, en permettant aux maîtres des sortes de thèmes français qui habitueront l'élève à la connaissance du vocabulaire. Les personnes qui, soit par métier, soit par occasion, sont obligées à écrire, le consulteront avec profit, dans ces minutes d'hésitation où le mot que nous cherchons nous échappe. » (*Nouvelle Revue.*)

« Ce Dictionnaire, véritable « thesaurus » de la prose française, est un livre indispensable pour tous ceux qui écrivent. »
(*Revue des Cours et Conférences.*)

Dictionnaire-manuel-illustré des Écrivains et des Littératures, par MM. **Ch. Gidel** et **F. Loliée**, lauréats de l'Institut. Un vol. in-18 jésus, *300 gravures*, relié toile, tr. rouges. . **6** fr.

« Ce dictionnaire aisé, maniable, fournit promptement et sûrement la notion la plus exacte de la valeur de chaque écrivain, le résumé le plus succinct de l'histoire intellectuelle de chaque peuple. » (*Revue des Deux Mondes.*)

« Sans pédantisme, en de simples notices qui sont le plus souvent des portraits, MM. Gidel et Loliée nous renseignent sur tout ce qu'il est nécessaire de savoir des littératures et des écrivains. Leur ouvrage, qui s'adresse au public tout entier, sera bientôt dans toutes les mains. » (*Revue de Paris.*)

Revue d'Histoire littéraire de la France (12e année). Recueil trimestriel publié par la *Société d'Histoire littéraire de la France.*

Abonnement Annuel (de Janvier).

France. . . . . **22** fr. | Colonies et Union postale. . **25** fr.
Le numéro. . . . . **6** fr.

MORALE, PSYCHOLOGIE, ÉDUCATION

Cours de Morale, destiné aux Maitres de l'Enseignement primaire et de l'Enseignement secondaire, par M. **Jules Payot**, agrégé de philosophie, docteur ès lettres, recteur de l'Académie de Chambéry. Un volume in-18 jésus (3e Édition), broché. . . . 2 fr. 50
Relié toile souple. . . . . 3 fr. »

« Ce livre d'énergie et de bonté est d'un penseur qui a vécu et lutté. C'est la doctrine solidariste et la doctrine rationaliste qu'il affirme. Pensée libre et altruisme en dehors de tout dogme : c'est là le fond du système d'inspiration nettement laïque que M. J. Payot introduit dans l'école. » (Édouard Petit.)

« M. Jules Payot nous apporte une œuvre originale et longuement mûrie. Il évite tout dogmatisme arbitraire en posant un idéal assez large pour rallier tous les hommes de bonne volonté. » (Gabriel Séailles.)

La Culture morale, par **M. Dugard**, professeur au lycée Molière. Un volume in-18 jésus (4e Édition), broché. . . . 3 fr.

« Voici un livre qui manquait et qui sera le bienvenu des maitres et des élèves, de tous ceux qui apprécient plus l'exemple que la démonstration, les citations originales que les sèches analyses. Nous le recommandons aussi à ceux de nos lecteurs qui aiment les œuvres substantielles et mûries, faisant notre âme plus belle et plus forte. » (*La Lecture.*)

Leçons de Morale, par M. **Henri Marion**, professeur à l'Université de Paris. Un vol. in-18 (12e Édition), broché. . . . 4 fr.

Cet ouvrage est plein de clarté comme la parole dont il est le reflet. Il donne, outre le fond même de l'enseignement classique en fait de morale, un résumé et des citations des plus grands moralistes. L'auteur a insisté partout avec un soin particulier sur ce qu'il importe le plus qu'un maître sache et médite pour concevoir et accomplir comme il faut sa tâche d'éducateur.

Leçons de Psychologie *appliquée à l'éducation*, par M. **Henri Marion**. Un vol. in-18 jésus (10e Édition), broché. . . 4 fr. 50

Pour compléter la culture générale des intelligences et les faire remonter aux sources vives de la pédagogie, un enseignement véritable est nécessaire, ample et clair, simple à dessein, familier à l'occasion, et autant que possible vivant. Ces qualités étaient le propre de l'enseignement d'Henri Marion : elles survivent entièrement dans ce livre.

Le Corps et l'Ame de l'Enfant, par M. le Dr **Maurice de Fleury**. Un vol. in-18 jésus (5e Édition), broché. . . . . 3 fr. 50
Relié toile. . . . . 4 fr. 50

« Voilà un livre qui saura se faire lire et aimer. Mieux que tout autre, il met le lecteur au courant des notions les plus neuves et les plus sages sur l'hygiène physique, intellectuelle et morale de la seconde enfance. Il est écrit, non seulement avec clairvoyance, mais encore avec éloquence et tendresse. » (*Le Temps.*)

« Pour le bonheur présent et futur des enfants, je voudrais voir entre toutes les mains le livre du Dr Maurice de Fleury. » (*Nouvelle Revue.*)

Notions élémentaires d'Hygiène pratique, par M. le Dr **Galtier-Boissière**. Un vol. in-18, *270 gravures et 8 planches en couleur* (6e Édition), br. 3 fr. 50; relié toile. . . . . 4 fr.

Cet ouvrage est un *vade-mecum* familial où l'on trouve tous les renseignements de médecine usuelle, les recettes pharmaceutiques indispensables, un résumé des soins et précautions concernant les asphyxiés et les noyés, des indications précieuses pour reconnaître les falsifications alimentaires, etc. C'est une exposition claire et nette des règles élémentaires de l'hygiène.

Une Maison bien tenue. *Conseils aux jeunes maîtresses de maison,* par Mme **Marie Delorme**. Un vol. in-18 jésus, br. 3 fr. 50
Relié toile. . . . . 4 fr. 50

« Il faut souhaiter que ce précieux volume devienne le *vade-mecum* des jeunes maîtresses de maison. Elles y trouveront la solution de toutes les difficultés, petites et grandes, que la vie de chaque jour pose à une femme qui entend diriger effectivement le train de sa maison. Nul pédantisme d'ailleurs; une bonne grâce aimable et une verve des plus amusantes au service du jugement le plus sûr. » (*Journal des Débats.*)

ÉDUCATION CIVIQUE, PHILOSOPHIE

Éducation ou Révolution, par **Gabriel Séailles**. Un vol. in-18 jésus, broché. . . . . 3 fr. 50

Après avoir, dans les *Affirmations de la Conscience moderne*, précisé l'idéal laïque qui remplace dans la pensée contemporaine les dogmes abolis, M. Gabriel Séailles tend à montrer que, pour réaliser cet idéal il faut que la démocratie soit essentiellement et avant tout une éducation. De quel esprit doit s'inspirer cette éducation, sur quels principes elle s'appuie, c'est ce qu'il expose ici en des pages de haute et sereine raison, éloquentes sans rhétorique, et qui s'imposent au cœur et à l'esprit avec une remarquable puissance.

Les Affirmations de la Conscience moderne, par M. **Gabriel Séailles**. Un vol. in-18 jésus (2e Édition), br. 3 fr. 50

« Le nom de l'auteur suffirait à recommander ce livre à tous ceux qui, dans une phrase harmonieuse, cherchent une pensée. Mais il faut que le présent ouvrage soit signalé au grand public. Il traite d'un sujet qui ne doit laisser aucun de nous indifférent, et il le fait sur un ton qui concilie le respect de toutes les convictions avec la hardiesse de toutes les libertés.... Ce livre est sérieux, profond, clair et accessible à tous. » (*Revue de Paris.*)

Solidarité, par M. **Léon Bourgeois**. Un vol. in-18 jésus (4e Édition), broché. . . . . 3 fr.

« Cette thèse de M. Léon Bourgeois, si simple et si forte en sa nouveauté, obtint un grand retentissement lors de sa publication en 1898. Depuis, l'auteur n'a laissé passer aucune occasion de préciser, de compléter sa doctrine. Il a ajouté à cette nouvelle édition trois morceaux inédits qui en augmentent encore la haute portée et l'intérêt considérable. » (*Le Temps.*)

La Doctrine politique de la Démocratie, par M. **Henry Michel.** Une brochure in-16 (*Questions du Temps présent*). . **1** fr.

« M. Henry Michel se propose d'établir qu'il est nécessaire à la démocratie républicaine d'avoir une doctrine politique et il en esquisse, quant à lui, les grandes lignes.... Ce petit ouvrage, très judicieux et réfléchi, profond avec simplicité, d'une limpidité merveilleuse, très modéré mais très net aussi dans ses affirmations, mérite d'être médité. » (*Revue Bleue.*)

Les Écrivains politiques du XVIIIe siècle (*Extraits*), par MM. **Albert Bayet** et **F. Albert.** Un volume in-18, broché. **3** fr.

MM. Bayet et Albert se sont proposé de rendre plus accessible au grand public cette philosophie politique du XVIIIe siècle d'où sortit la Révolution française. Leur ouvrage comprend, avec une ample et riche introduction, des extraits de Pierre Bayle, l'abbé de St-Pierre, Montesquieu, Voltaire, l'Encyclopédie, Diderot, Helvétius, d'Holbach, J.-J. Rousseau, Mably, Turgot, Raynal, etc., etc.

Manuel républicain de l'Homme et du Citoyen, de **Charles Renouvier.** — *Nouvelle édition*, publiée avec une notice sur Ch. Renouvier, un commentaire et des extraits de ses œuvres, par M. **Jules Thomas**, professeur de philosophie au lycée de Pau. — Un volume in-18 jésus, broché. . . . . **3** fr. **50**

Ce livre, composé par l'un des plus grands penseurs dont la France s'honore, était destiné à instruire de leurs devoirs et de leurs droits les citoyens de 1848. Il avait le mérite de faire précéder la pratique républicaine d'une théorie aussi simple que forte des principes auxquels doit se reporter le gouvernement du peuple par lui-même. On peut dire qu'après un demi-siècle, il est encore d'une urgente actualité.

La Mutualité. *Ses principes, ses bases véritables*, par M. **F. Lépine**, inspecteur de l'Enseignement primaire. Un volume in-18 jésus, broché. . . . . **3** fr. **50**

« M. F. Lépine apporte dans son livre un esprit nouveau. Ce sont des vues d'avenir qu'il expose avec une indéniable et profonde connaissance des questions de la mutualité. Tous ceux qui intéressent les solutions à donner aux problèmes soulevés par l'administration des Sociétés de secours mutuels devront lire très attentivement cet ouvrage. » (*Journal des Débats.*)

Les Sociétés coopératives de consommation, par M. **Charles Gide**, chargé du cours d'Économie sociale à la Faculté de droit de Paris. Un volume in-18, relié toile souple. . **2** fr. **50**

« L'auteur a voulu « expliquer aussi clairement que possible ce que c'est qu'une société coopérative de consommation, comment elle vit, ce qu'elle fait, ce qu'elle veut, quelles ambitions la travaillent, quelles préoccupations la tourmentent, quelles dissensions la ruinent ». Son ouvrage sera un instrument remarquable de propagande. » (Ch. Guieysse. — *Pages libres.*)

Pages éparses, par M. **Louis Liard**, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris. Un vol. in-18 jésus, broché. **3 fr.**

« La multiplicité des sujets traités donne à ce livre une variété des plus agréables. Tour à tour s'élevant, à propos de Pasteur, à de hautes considérations philosophiques; prenant ailleurs, pour parler des Universités, le ton de la plus large pédagogie, ce volume est de nature à intéresser non seulement les maîtres de nos divers degrés d'enseignement, mais aussi les élèves des classes supérieures. Il contient à plus d'une page des leçons de morale, de démocratie ou d'humanité, d'une haute portée ». (*L'Enseignement secondaire.*)

Aux jeunes gens. *Quelques conseils de morale pratique*, par M. **P. Malapert**. Un vol. in-18 jésus (3e Édition), broché. **2 fr.**

Ouvrage couronné par l'Académie des Sciences morales et politiques.

« Que les professeurs des hautes classes, que les administrateurs de nos établissements d'enseignement lisent ces pages; qu'ils réfléchissent à l'utilité, à l'opportunité de semblables conseils; qu'ils en fassent part à leurs élèves.... Je voudrais voir ce petit volume de morale vraiment pratique, sinon entre les mains de tous les candidats aux écoles, du moins dans toutes les bibliothèques des classes supérieures. » (*Bulletin critique.*)

Le Vocabulaire philosophique, par M. **Edmond Goblot**, docteur ès lettres, professeur à l'Université de Caen. Un vol. in-18 jésus, relié toile, tranches rouges. . . . . **5 fr.**

« Il arrive souvent que l'étudiant, le professeur même, sont arrêtés au cours d'une lecture par des mots dont le sens précis leur échappe. L'ouvrage de M. Goblot y pourvoira.... Cet ouvrage marque un progrès sur les précédents manuels : il est moins élémentaire et plus complet. Rédigé dans une langue claire et simple, résumant brièvement tout en n'omettant rien, il présente des qualités particulièrement remarquables. » (*Revue de Philosophie.*)

Revue de Métaphysique et de Morale (13e Année), paraissant tous les deux mois : Métaphysique — Morale — Sociologie — Philosophie des sciences — Logique scientifique — Études critiques — Questions de l'Enseignement, etc. — Secrétaire de la rédaction : M. **Xavier Léon**.

Abonnement annuel (de janvier)

France. . . . . **12 fr.** | Colonies et Union postale. . **15 fr.**
Le numéro. . . . . **3 francs.**

Bulletin de la Société française de Philosophie (5e Année), paraissant chaque mois, de janvier à août. — Administrateur : M. **Xavier Léon**. — Secrétaire général : M. **André Lalande**.

Abonnement annuel (de janvier)

France. . . . . **8 fr.** | Colonies et Union postale. . **10 fr.**
Le numéro. . . . . **1 fr. 50**

Les abonnés à la *Revue de Métaphysique* ont droit à une réduction de **2 fr.** sur le prix de l'abonnement au *Bulletin de la Société française de Philosophie.*

SCIENCES — AGRICULTURE

Dictionnaire-manuel-illustré des Sciences usuelles, par M. **E. Bouant**, professeur agrégé au lycée Charlemagne. Un vol. in-18 (6e Édition), *2500 gravures*, rel. toile, tr. rouges. . . **6 fr.**

Astronomie. — Mécanique. — Art militaire. — Physique. — Météorologie. — Chimie. — Biologie. — Anatomie. — Physiologie. — Zoologie. — Botanique. — Géologie. — Minéralogie. — Microbiologie. — Médecine. — Hygiène. — Agriculture. — Industrie.

Dictionnaire-manuel-illustré des Connaissances pratiques, par M. **E. Bouant.** Un vol. in-18 jésus (4e Édition), *1600 gravures*, rel. toile, tr. rouges. . . . . **6 fr.**

Médecine pratique. — Économie domestique et rurale. — Jardinage. — Chasse. — Pêche. — Cuisine. — Recettes pratiques. — Jeux, Sport, Villes d'eaux et de bains de mer. — Savoir-vivre. — Législation usuelle. — Administration. — Finances. — Assurances. — Écoles spéciales. — Professions et Métiers.

Dictionnaire-manuel-illustré d'Agriculture, par M. **Daniel Zolla**, professeur à l'Ecole nationale d'Agriculture de Grignon, avec la collaboration de MM. J. Tribondeau, Charvet, Ch. Julien et Carré. Un vol. in-18 jésus, *1900 gravures*, rel. toile, tr. rouges. **6 fr.**

Agriculture. — Arboriculture. — Horticulture. — Sylviculture. — Viticulture. — Élevage : animaux domestiques et oiseaux de basse-cour. — Abeilles. — Vers à soie. — Insectes. — Maladies des animaux et des plantes. — Engrais. — Constructions rurales. — Législation usuelle. — Industrie agricole.

Album agricole (32 leçons avec texte en regard des planches contenant *600 figures*), publié sous la direction de M. **D. Zolla**, professeur à l'Ecole nationale de Grignon, par MM. A. Jennepin et Ad. Herlem. Un album in-4° carré (2e Édition), cart. **2 fr. 25**

Le sol. — La plante. — Fertilisation du sol. — Les eaux. — Matériel agricole. — Céréales; culture et usages. — Prairies naturelles. — Prairies artificielles. — Plantes-racines. — Plantes à tubercules. — Plantes industrielles. — Animaux domestiques. — Pisciculture. — Sériciculture. — Horticulture. — Culture potagère. — Plantes pour boissons. — Jardins d'ornement. — Plantes médicinales. — Economie rurale.

Géologie pratique et *Petit Dictionnaire technique des termes géologiques les plus usuels*, par M. **L. de Launay**, professeur à l'Ecole supérieure des Mines. Un vol. in-18 jésus, broché. **3 fr. 50**

« C'était un livre à faire, et, écrit par un professeur de la valeur de M. de Launay, on peut dire que cette *Géologie pratique* est une bonne fortune. Les applications de la géologie sont nombreuses en effet, et tout le monde a besoin de les connaître. Cet ouvrage sera dans toutes les mains, parce qu'il répond à un besoin de chaque jour. » (*Journal des Débats.*)

Revue générale des Sciences pures et appliquées (16e Année), paraissant les 15 et 30 de chaque mois. — Directeur : M. **Louis Olivier**, docteur ès sciences.

Abonnements (du 15 de chaque mois)

Six mois : Paris.	11 fr.	*Un an* : Paris.	20 fr.
— Dép. et Alsace-Lorr.	12 fr.	— Dép. et Alsace-Lorr.	22 fr.
— Colon. et Union post.	13 fr.	— Colon. et Union post.	25 fr.

Le numéro. . . . . 1 fr. 25

Annales de Géographie (14e Année), publiées sous la direction de MM. **P. Vidal de la Blache**, **L. Gallois** et **Emm. de Margerie**, assistés d'un Comité de patronage; paraissant les 15 janvier, 15 mars, 15 mai, 15 juillet et 15 novembre. Les abonnés reçoivent gratuitement la *Bibliographie géographique annuelle* qui paraît le 15 septembre.

Abonnement annuel (de janvier)

France. . . . . 20 fr. | Colonies et Union postale. . . 25 fr.
Chaque numéro, 4 fr. — *Bibliographie géographique annuelle*, 5 fr.

Chaque année des *Annales de Géographie* forme un vol. in-8, br. Prix. 20 fr.
(*Les 1re, 6e, 7e, 8e années* ne sont pas vendues séparément.)
Première Table décennale des *Annales de Géographie* (1891-1901), in-8°, br. 4 fr.

DROIT ET ÉCONOMIE POLITIQUE

La Pratique des Affaires (*Droit civil et Droit fiscal*), par M. **P. Bégis**, ancien sous-inspecteur de l'enregistrement de 1re classe, receveur des actes civils et successions à Sens. — Nouvelle édition (5e) *mise au courant de la Législation* jusqu'en 1904. — Un vol. in-18, de 500 pages, rel. toile, tr. rouges. 5 fr.

Cet ouvrage est écrit sous forme de dictionnaire. Il a pour but, en suppléant aux traités de droit civil et à l'entremise des officiers ministériels, de permettre à chacun de faire lui-même au moins ses affaires les plus simples : bail, vente, échange, hypothèque, testament, etc., etc. Il s'adresse donc au public en général, à tous ceux qui débutent dans l'étude et la pratique du droit, et, tout particulièrement, aux personnes appelées à donner des conseils dans les affaires : maires, instituteurs, secrétaires de mairie, experts, etc.

Vocabulaire-manuel d'Économie politique, par M. **A. Neymarck**, ancien président de la Société de statistique de Paris. Un volume in-18 jésus, relié toile, tranches rouges. . . . 5 fr.

« M. Neymarck a réuni dans ce vocabulaire-manuel un certain nombre de définitions, de citations, d'indications se rapportant à l'étude de la science économique, et il a réussi à éclairer ce qui pouvait sembler obscur dans les savantes encyclopédies. Nous ne saurions donc trop recommander l'ouvrage de M. Neymarck à tous ceux qui, par goût, par profession, ou seulement en vertu des exigences des programmes universitaires, étudient l'économie politique et les finances. » (*Le Temps.*)